EL ESTADO MENTAL,

JUNIO 2014. NÚMERO 2
5€ IVA INCLUIDO



LA IRA DE LOS FRUSTRADOS





ISSN 2173-1934



WWW.ELESTADOMENTAL.COM

*

Lo más estúpido son las quejas. Siempre hay alguien por quien sentimos rencor. Siempre hay uno u otro que se nos acerca demasiado. Siempre éste o aquél ha sido injusto con nosotros. ¿Por qué todo esto? ¿Qué significado tiene y por qué no estamos dispuestos a aceptarlo? Esta mezquina absurdidad nos ronda en la cabeza, mezquina porque nos concierne sólo a nosotros mismos, de hecho a la parte más ínfima de nuestra propia persona, la frontera siempre artificial. Con estas quejas se va llenando la vida como si fueran palabras cargadas de sabiduría. Proliferan como sabandijas, se multiplican más rápidamente que los piojos. Con ellas nos quedamos dormidos y con ellas nos despertamos; la "vida práctica" de los hombres no está hecha de otra cosa.

*

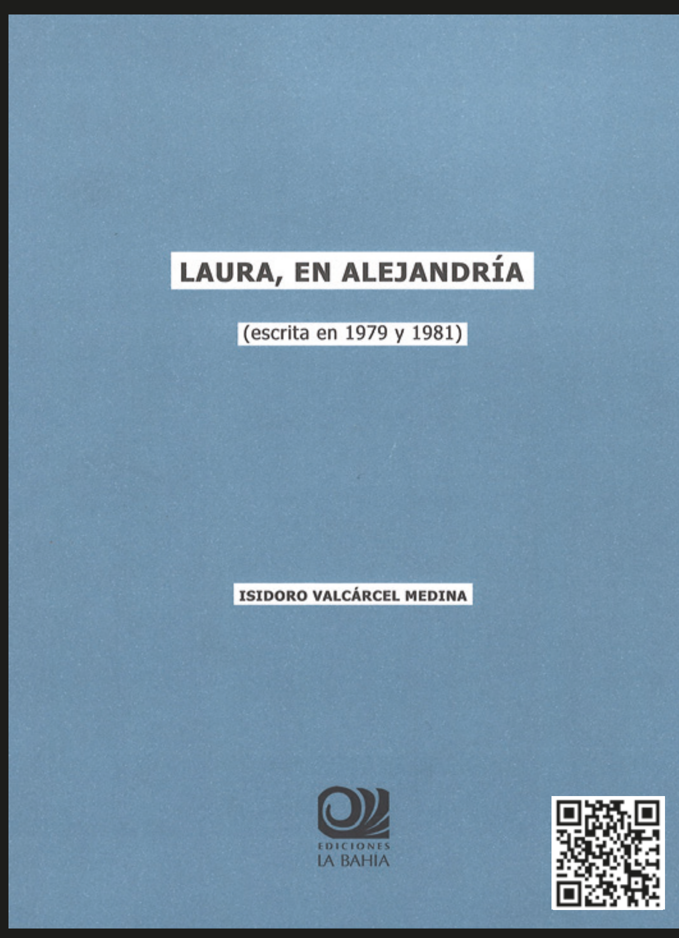
Elias Canetti

(1947)

*

Traducción de Juan José del Solar







DOSSIER HUMINT

MAY2013 145PAGES



CUATRO CONVERSACIONES

Glenn Greenwald reveló la que probablemente fue la noticia más sensacional del año pasado, la filtración de Edward Snowden del vasto programa de vigilancia montado por la NSA estadounidense. Greenwald —que acaba de publicar sobre el tema el libro *No Place To Hide*— es crítico con el tipo de periodismo "imparcial" de medios como *The New York Times* y partidario de otro más activista. Tras unirse a la nueva aventura mediática *The Intercept,* financiada por el multimillonario Pierre Omidyar, presidente de eBay, con el compromiso "deshacerse de las viejas normas", mantuvo una conversación sobre objetividad y subjetividad en periodismo con Bill Keller, director de *The New York Times* entre 2003 y 2011.

Teresa Forcades, monja benedictina, médico, teóloga, teórica feminista y dirigente de la organización independentista Procés Constituent en Catalunya, y Beatriz Preciado, filósofa y profesora, discípula de Derrida y pensadora de referencia de la Teoría Queer, encarnan radicales disidencias en sus respectivos contextos religiosos, políticos, académicos y vitales. Forcades lo hace desde el concepto de subjetivación de las antropologías contemporáneas y Preciado desde una invitación a explorar otras formas de vida que escapen del sistema heteronormativo, patriarcal y racista. Convocadas por Andrea Valdés, discuten sus puntos de vista.

A partir de una crítica en *Babelia* de César Rendueles, autor de *Sociofobia* y antólogo de Marx, sobre *Los enemigos del comercio II* del filósofo y sociólogo Antonio Escohotado, les propusimos mantener una correspondencia sobre temas cruciales en su pensamiento: mercado y democracia, justicia social y autoritarismo, meritocracia y privilegios, capitalismo y comunismo.

La artista francesa Maïté Grandjouan c ierra la ronda de conversaciones con el relato gráfico *Les désouvrés.*

*

RESENTIMIENTO Y NAUFRAGIO

Javier Moscoso, autor de *Historia cultural del dolor,* propone una búsqueda de las raíces de la indignación. A diferencia de la ira, que va acompañada de signos visibles, el resentimiento, dice, vive atenazado en el cuerpo y consume primero la razón y a veces también la vida.

LA ILUSIÓN DE ELEGIR

Javier Montero advierte que la soberanía moderna de la subjetivación, basada en la libre decisión de llevar una existencia creativa y precaria, parece ser cualquier cosa menos libre.

*

UNA MIRADA AL MUNDO

Aires de Yecla. Cuando este pueblo industrial del altiplano de Murcia era la capital del mueble en España, tenía sentido para los vecinos levantarse cada día antes de las 6.30 de la mañana. La crónica de Juan Soto Ivars cuenta por qué hoy que están cerradas las fábricas, quebrados los empresarios y despedidos los obreros, el yeclano lo sigue haciendo.

Desde una ventana, #Venezuela. El escritor Doménico Chiappe narra las recientes protestas en Venezuela a partir de la memoria fragmentada que se construye y comparte a través de las redes sociales.

7$8. Una historia del arte contemporáneo chino. Susana Sanz Giménez, profesora de Historia del Arte en la Academia Central de Bellas Artes de China, relata la historia reciente de China a través del análisis del mercado del arte contemporáneo —y su "macdonalización" comercial— a partir de uno de sus símbolos espacio-temporales: el distrito 798 de Beijing.

Beijing 2007-2010.
Portfolio fotográfico de Alberto García-Alix.

*

ESPECIAL LITERATURA

EL ESTADO MENTAL, 3ª Época — Nº2

En este número han participado:
Nacho García, Javier Moscoso, Andrea Aguilar, Bill Keller, Glenn Greenwald, Ignasi Aballí, Andrea Valdés, Beatriz Preciado, Teresa Forcades, David Bestué, Antonio Escohotado, César Rendueles, Ginés Martínez, Maïté Grandjouan, Álvaro Pombo, Javier Montero, Kiko Amat, Sergi Puyol, Juande Jarillo, Luis López Carrasco, Aída Páez, May Paredes, Cristóbal Fortúnez, Raúl Rodríguez, Tato Olivas, Mercedes Cebrián, Álex Sánchez, Horacio Castellanos Moya, Alberto Ávila Salazar, Henry McCausland, Beatriz Navas Valdés, Alberto González Vázquez, Santiago Roncagliolo, Marta Sanz, Edmundo Paz Soldán, Robert Juan-Cantavella, Marcos Giralt Torrente, Lara Moreno, Sergio Chejfec, Martín Casariego, Valeria Luiselli, Luis Feduchi, Javier Marías, Eleonora Giovio, Martín Kohan, Darío Adanti, Bendik Kaltenborn, Alexandre Serrano, Fabián Casas, Raquel Marín, Benjamin Barney-Caldas, Sylvia Patiño Spitzer, Ernesto Castro, Francisco Ferrer Lerín, Bárbara Mingo Costales, José Manuel Ruiz Blas, Alberto Flores, Juan Soto Ivars, Jaime Díaz, Constantino Bértolo, Juan Zamora, Ray Loriga, Gonzalo Torné, Toño Fraguas, Patricio Pron, Matías Candeira, Pablo Helguera, Doménico Chiappe, Alberto García-Alix, Susana Sanz Giménez, Nicolás Combarro

Agradecemos la colaboración de:
César Sánchez, Fulgencio Pimentel, Galería Elba Benítez, Grego Prior, Germana Rosó, Centre de Cultura de Dones La Bonne de Barcelona, Gerard Armengol, Anónimo García, Revista Homo Velamine, Juan José Medina, Violeta Matéu, Javier Gomá Lanzón, Javier Lucini, Fernando García, Sato Díaz, Barbara Celis, Carlos Alberdi, Pedro Portellano, Santiago López Petit, Sergi Galarza, Elvira Navarro, Jaime Rodríguez Z., Félix Pérez-Hita, Juan Cavestany, Carlos Pardo, Sergi Botella, Matías Nieto König, Alejandro Nieto.

CUALQUIERA DIRÍA QUE VAMOS CON ARGENTINA

Un equipo ideal de libros. Por Santiago Roncagliolo, Ray Loriga, Marta Sanz, Edmundo Paz Soldán, Robert Juan-Cantavella, Marcos Giralt Torrente, Lara Moreno, Sergio Chejfec, Martín Casariego, Valeria Luiselli, Luis Feduchi y Javier Marías.
El cura, el Papa, Messi y la mano de Dios. Por Eleonora Giovio.
La grandeza argentina. Por Martín Kohan.

Páginas de la 76 a la 82

*

CREACIÓN

Nacho García (Logroño, 1987) es diplomado en Diseño Gráfico. Estudió en la Escuela de Arte Número Diez de Madrid y ha publicado dibujos e historietas en fanzines, revistas y álbumes por toda la geografía española. Ha colaborado con *Autsaider Cómics*,*Ultrarradio*, *La Cruda*, *Zángano Cómix* o *Adobo*, entre otros. *Pulir* es su primer libro. Vive y trabaja en Madrid.

Página 6

Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) es artista. Ha expuesto, entre otros museos, en el MACBA (Barcelona) MNCARS (Madrid) y Fundación Serralves (Oporto).

Página 16

Ginés Martínez (Valladolid, 1972). Dibujante habitual y oyente insaciable de Robert Wyatt. Publica cómics de modo independiente con el sello Ediciones Pneumáticas y es promotor de la Muestra de Editores Inclasificables en la Biblioteca Pública Casa de las Conchas de Salamanca.

Página 28

Maïté Grandjouan, ilustradora, vive en Estrasburgo y publica sus trabajos en España (*El Temerario*) y Francia (*Dernier cri*, *Sourire magazine*).

Página 36

Sergi Puyol (Barcelona, 1980) es diseñador gráfico, dibujante y coeditor del fanzine Colibrí. Ha editado varios cómics en la editorial Apa-Apa como *Cárcel de Amor* (2011), la mitad de *Dictadores* (2013) junto a Irkus M. Zeberio o el reciente *Una Blanda Oscuridad* (2014) y a participado en otras publicaciones como *Panorama, la novela gráfica española hoy*. Además es miembro de los grupos Son Bou y Viva Ben-hur, y responsable del sello Maravillosos Ruidos.

Página 51

Juande Jarillo (Granada, 1969) vive en Barcelona. Como artista ha participado recientemente en *The Marvelous Real*, Museum of Contemporary Art Tokyo, y en *Presència*, Galería Joan Prats, Barcelona. Como fotógrafo colabora asiduamente con diseñadores gráficos, artistas y centros de arte.

Página 51

A Henry McCausland (1981), que vive en Londres y trabaja como ilustrador freelance, le encanta ver brillar el sol.

Página 72

Alberto González Vázquez (Lugo, 1972) es guionista y realizador. Autor de los vídeos manipulados de “El intermedio” (La Sexta), del libro *Humor cristiano* (Caramba Comics) y de más de treinta cortometrajes de animación.

Página 74

Darío Adanti (Buenos Aires,1971) es un historietista, ilustrador y animador argentino, afincado actualmente en Madrid. Ha realizado varios cortos de animación como *Vacaláctica*, Elvis Christ, *Minas de cobre* o *La hora de Hombre Cacto*, entre otros. Es uno de los fundadores de Revista Mongolia.

Página 78

Bendik Kaltenborn (Oslo, 1980). Estudió arte en Oslo y Estocolmo, tras lo que inició una labor que abarca arte contemporáneo, diseño gráfico, animación, ilustración y cómic. Ha publicado en *Glömp*, *Kuti Kuti*, *Swindle*, *The Drama*, *Stripburger*, *Strapazin*, *Kolor Klimax*, *The New York Times* y *The New Yorker*. Sus dos libros hasta la fecha, *Seks Sultne Menn (Seis hombres hambrientos)* y *Serier Som Vil Deg Vel (Ojalá que te vaya bonito)* fueron galardonados como Mejor Libro del Año en los Sproingprisen de 2007 y 2010, respectivamente.

Página 67

Alberto García-Alix (León, 1956) es fotógrafo. Premio Nacional de Fotografía en 1999, es autor de numerosos libros y ha publicado en revistas internacionales. Su retrospectiva De donde no se vuelve tuvo lugar en el MNCARS de Madrid en 2008.

Página 125

Nicolás Combarro (A Coruña, 1979) es artista y comisario de exposiciones. Es cofundador, junto a Alberto García-Alix, de la productora No hay penas.

Página 135

*

Imagen de portada: Liu Fei (Nankín, 1964)

Editor:
José María Lafuente Llano

Editor ejecutivo:
Borja Casani

Coordinación redacción:
Toño Angulo Daneri *antonio@elestadomental.com*

Redacción:
Bárbara Mingo *barbara@elestadomental.com*
Fidel Moreno *fidel@elestadomental.com*
(coordinación Dietario web)
Bruno Galindo *bruno@elestadomental.com*
(coordinación EEM-Radio)

Editores asociados:
Andrea Aguilar, Sonia Berger, David Bestué, Sato Díaz, Ignacio Echevarría, Elsa Fernández-Santos, Rodrigo Fresán, Javier Lafuente, Ray Loriga, Ginés Martínez, Germán Pose, Álex Sánchez, Iker Seisdedos.

Corrección textos:
Miriam Querol Gutiérrez

Coordinación comercio electrónico:
Marta Valdivieso *marta@elestadomental.com*

Gestión y dirección administrativa:
Marga Conde *marga@elestadomental.com*

Desarrollo web y coordinación informática:
Ignacio Díaz-Roncero *nacho@elestadomental.com*

Diseño apps:
Ya!yaki — www.yayaki.com

Diseño gráfico:
Setanta — www.setanta.es

Impreso en Jomagar Artes Gráficas. Móstoles, Madrid.

Distribuido en quioscos por GDE Revistas.
M-206, km 4,5 28890 Madrid.
Tel. 902 548 999

Distribuido en librerías Madrid por
Machado Grupo de Distribución.
Tel. 916 324 893
machadolibros@machadolibros.com

Distribuido en librerías del resto de España por
Les Punxes Distribuidora SL.
Tel. 902 107 581
punxes@punxes.es

Editado por El Estado Mental SL
Calle Tamayo y Baus, 6. Bajo.
28004 Madrid

Depósito Legal: M-2471-2011 / ISSN: 2173-1934







gra
na
da
SÍLVIA PÉREZ CRUZ
RAÜL FERNANDEZ MIRÓ



PATAGON
JUAN MANUEL CIDRÓN
GEOMETRIK





HOWE GELB
A BAND of GYPSIES
«Alegrías»







Nacho García



Ilustración extraída del libro *Pulir*, publicado por Fulgencio Pimentel (Logroño, 2013)

RESENTIMIENTO Y NAUFRAGIO

Las raíces históricas de la indignación

Javier Moscoso

Al contrario que la ira, el resentimiento no va acompañado de signos visibles. La pasión no modifica el color de la piel, como supuestamente ocurre con la envidia, ni se expresa en imprecaciones o llantos, como sucede con la furia o con el abatimiento. El resentido vive en el silencio de la misma historia que rumia y que mastica, mientras su estado emocional aparece con frecuencia ligado al rencor, al odio o a la angustia. Atenazado en el cuerpo, como un cáncer moral, consume primero la razón y a veces también la vida. Su estudio es complejo porque entre los efluvios de esta forma de vehemencia no se encuentran ni los ojos encendidos del odio, ni los puños cerrados de la cólera, ni los sudores fríos de los celos. A la invisibilidad de sus elementos expresivos también se suma el silencio de las fuentes y la ocultación pública de los protagonistas. Por su propia condición, el resentido ha quedado excluido de la comunidad y fuera de la historia. Su comportamiento conduce a la anomia social y a la desconfianza colectiva. Desde el punto de vista de la lógica de la navegación, el resentido es un náufrago; abandonado de sus ilusiones y defraudado en sus esperanzas, se aferra a la memoria de lo acontecido como a un pecio que pudiera mantenerlo a flote. Le va la vida en ello.

Si la apariencia exterior es opaca, el significado de la palabra es igualmente confuso. En el mayor repositorio de las emociones de la Antigüedad, la *Retórica* de Aristóteles, no hay mención alguna a un sentimiento o afecto que, de una manera o de otra, pudiera corresponderse a lo que hoy nos representamos con ese nombre. Por un lado, nuestro conocimiento contemporáneo, la forma cotidiana en la que nos enfrentamos a esta experiencia emocional, lo confunde con el odio residual. En esa línea lo entiende el *Diccionario de Oxford*, que define la pasión como una sensación de indignación causada por una afrenta que permanece viva en la memoria. El *Diccionario de la lengua española* también lo describe como una dolencia o daño que no desaparece. La incapacidad del resentido para compadecerse en la ética del perdón lo ha condenado moral y colectivamente. La retórica de Nietzsche y la prosa de Max Scheler también contribuyeron a transformarlo en una emoción negativa, propia del esclavo, del débil. Detrás de la moral cristiana, argumentaba Nietzsche, no había otra cosa más que resentimiento. En el conjunto del mercado y del mundo contemporáneo, en las fuerzas económicas de la modernidad, razonaba Scheler, sólo había resentimiento.

Pese a todas estas caracterizaciones, el resentimiento deriva su fuerza de un juicio relacionado con la provisión de acuerdos y con el desamparo al que la ruptura de esos acuerdos ha dado lugar. El resentido, por lo tanto, no sólo siente, sino que también razona. La pasión perturba por su denuncia de pactos incumplidos y de promesas rotas. Su lógica no se rige por la sorpresa de la ira o la avidez de la envidia, sino por la experiencia pulsional y corporal de una historia que nada tiene que ver con el rencor. Todo esto requiere algunas clarificaciones.

En primer lugar, el resentimiento no es una emoción universal. Al contrario que lo defendido por el historiador francés Marc Ferro en un ensayo relativamente reciente, el resentimiento es una pasión de la modernidad que se desarrolla durante el conjunto del siglo XIX ligada a la secularización de la justicia, a la promesa de una sociedad meritocrática y a la democratización de la enfermedad mental. Las formas históricas de la indignación no se encuentran en el cristianismo primitivo, como pretendía Nietzsche, sino en el momento de creación de las modernas identidades nacionales. Sus provisiones más remotas están ancladas en los elementos constitutivos de las naciones modernas. Los principios de representación, de soberanía y de acción política proporcionan los mimbres sobre los que se construye una reacción emocional que no se atiene a las formas pausadas de la vida rural, sino que se desarrolla en el contexto del crecimiento urbano y de la movilidad demográfica y social de finales del Antiguo Régimen. La meritocracia y la promesa igualitaria proporcionan coloratura al drama de una experiencia que se manifiesta al socaire de la Revolución y del Imperio, pero que sobre todo eclosiona durante el terror blanco de la Restauración borbónica. Su historia, la historia oculta y silenciosa de esta forma de experiencia, atañe tanto a la historia (cultural) de las emociones como a la historia (política) de la psiquiatría.

En segundo lugar, la emoción apareció siempre ligada al contexto dramático de la teatralidad moderna, a los espectadores de un pacto imaginario que mediaba entre personas afectadas de distinta manera ya fuera por la fortuna o por el infortunio. Estos espectadores de la tragedia no compartían tan sólo las pasiones de los otros, sino que asumían sus posiciones emocionales, su sed de venganza o su deseo de justicia. Sin ser ellos mismos los principalmente afectados, el estado emocional de los testigos, razonaba el filósofo Adam Smith, se alimenta de los miedos y las esperanzas de otros. Esta dramatización de la experiencia refleja uno de los significados que el *Diccionario de Oxford* también atribuye al significado de la palabra: una forma de percepción o de discernimiento. Adam Smith lo llamó "resentimiento imaginario", al tratarse de una emoción que se extendía más allá del sistema nervioso y que alcanzaba las estribaciones mismas del cuerpo social. Esa es la segunda razón por la cual el resentimiento no es sólo un sentimiento duradero en el tiempo, sino un *re-sentimiento* hecho de las emociones de otros, de las sombras o fantasmas de otros. Su forma dramática remite a una pasión vicaria, resultado de un naufragio emocional. El resentimiento, y más específicamente, el resentimiento político, lejos de

ser una pasión baja del corazón, apareció en la Modernidad como una forma obsesiva de discernimiento ligada al deseo de objetividad y a la sed de justicia.

Ambas condiciones, la que concierne a la dramatización de la experiencia y la que refiere a su dependencia de la historia política, florecieron sobre todo en el marco del romanticismo histórico. Herederos de Napoleón, nuestros protagonistas han sobrevivido a la Revolución, al Terror y al Imperio. Han visto también el retorno de la dinastía decapitada y han sabido de la muerte del emperador en Santa Elena. Con él se han ido algunos de los grandes sueños revolucionarios. En el marco de la construcción de una nueva identidad nacional, de una nueva forma de ordenación política, de una reforma de la educación y de la investigación, el resentimiento aparecerá allí donde menos se lo espera: en las casas de locos de la nueva salud mental y en las telas de algunos de los más grandes pintores de la época. En ambos casos, la emoción se expresa bajo la forma obsesiva de la denuncia que no puede ser silenciada y de la injusticia que no puede permanecer incólume.

EL NAUFRAGIO

Tal vez no haya imagen que mejor refleje los valores estéticos del romanticismo que la representación del naufragio. Durante las primeras décadas del siglo XIX, no fueron pocos los pintores que, a ambos lados del Atlántico, decidieron dirigir sus pinceles hacia el terror sublime que inspiraba la furia del mar o el batir amenazante de las olas. Antes de que el tema llegara a los Turner, a los Delacroix o a los Courbet, lejos también de la retórica del heroísmo marino propio de la pintura holandesa, no hubo en Francia ningún otro artista que incidiera de forma más dramática en esta tragedia que Théodore Géricault. Su descomunal representación del mismo naufragio que había conmocionado a Francia, y al resto de la venerable y de nuevo católica Europa, vino precedido de una inmersión obsesiva en los detalles más sombríos de la tragedia. Su obra *La balsa de la Medusa,* de la que los críticos escribieron que estaba pintada para los cuervos, se presentó al público en 1819. Al verla por primera vez, todavía en el estudio de su maestro, el joven Delacroix, recibió una impresión tan fuerte que salió corriendo y continuó corriendo sin parar desde el estudio de Géricault, hasta la rue de la Planche, donde vivía entonces, al final del Faubourg Saint-Germain.



Géricault, el hombre que se ruborizaba ante la más leve emoción, y de quien escribieron sus biógrafos que murió a consecuencia de una caída de caballo y de un exceso de relaciones sexuales, tenía 26 años cuando regresó de Italia y tan sólo 33 en el momento de su muerte. Entre estas dos fechas vivió dos periodos de retiro: la soledad de su estancia en Roma y el aislamiento al que se sometió en otoño de 1818 para pintar nuestro cuadro. A diferencia de su maestro David, que encontró su fuente de inspiración en los grandes relatos históricos, o del propio Delacroix, que fijaría más tarde su mirada en la tradición clásica, Géricault estaba interesado en la realidad inmediata, en los acontecimientos del aquí y el ahora. Su obra maestra partía del convencimiento de que la expresividad dependía del detalle de los elementos dramáticos tal y como habían sido descritos por los protagonistas. El cuadro, la representación teatralizada de una experiencia humana, debía ser también la crónica de un acontecimiento singular e irrepetible.

La fragata francesa *La Méduse* había partido hacia las costas de Senegal el 18 de junio de 1816. Junto con los nuevos miembros del gobierno colonial y los empleados principales de este protectorado francés, el barco transportaba alrededor de cuatrocientas personas entre funcionarios, marinería y pasajeros. El 2 de julio, debido a la impericia de su capitán, un viejo oficial recuperado del retiro por sus lealtades monárquicas, la nave comenzó a hundirse y después de cinco días de trabajos intensos para mantenerla a flote, fue finalmente abandonada. Sin que hubiera un número suficiente de botes de rescate en los que evacuar al pasaje, y bajo la promesa del capitán de que estos arrastrarían la balsa hasta lugar seguro, unas ciento cincuenta personas fueron colocadas sobre una balsa construida con los restos de la fragata. Ya desde el primer momento, el agua les llegada a las rodillas. Tan pronto como hubo acabado la operación, el capitán faltó a la palabra dada y, argumentando en favor de la vida de aquellos que habían quedado acomodados en las barcas, dio órdenes de cortar las amarras, de modo que la embarcación fue abandonada a su suerte, a la deriva, en alta mar. Trece días después, el buque *Argus* sólo pudo rescatar a quince supervivientes, incluyendo entre ellos a Jean Baptiste Henri Savigny, un cirujano que, de regreso a Francia, publicó un pequeño libro titulado *Comentarios sobre los efectos que hambre y la sed habían causado sobre La Méduse después de su naufragio.* Bajo su apariencia médica, el texto escondía una detallada descripción de las circunstancias que habían rodeado el naufragio.

El relato explicaba, en efecto, cómo esas ciento cincuenta personas fueron abandonadas con 25 libras de pan mojado por agua de mar y algunos pocos barriles de vino. La situación era tan dramática que la primera noche desaparecieron 12 personas tan sólo a consecuencia de los golpes de mar. El segundo día, sometidos a la fuerza de las olas y con el cuerpo hundido en el agua, otras 63 personas murieron, muchas de ellas a manos de sus compañeros de infortunio. El cuarto día, algunos de los supervivientes empezaron a devorar los cadáveres atrapados en la balsa. Al día siguiente, un nuevo conflicto redujo a 30 los sobrevivientes. Cuatro días después, cuando ya sólo quedaban 15, comenzaron a beberse sus propios orines para combatir la falta de agua. Algunos de entre ellos, a decir de Savigny, mostraban claras señales de demencia.

Desde un punto de vista político, la oposición liberal utilizó el caso de *La Méduse* contra el gobierno monárquico. La elección del tema permitía avivar el desprecio hacia los verdugos, la aversión contra la incompetencia y la perversidad de todos aquellos que, ya fuera por acción o por omisión, podían considerarse responsables de la tra-

gedia. Géricault podía haber utilizado la escena como una manera de indicar su animadversión hacia la Restauración borbónica, pero sus intereses eran más profundos. Por un lado, el pintor estaba convencido de que su obra debía evitar el estilo limitado del retrato y, por otro, entrar en el género histórico. Sabía bien que no había ningún artista de prestigio que no hubiera dirigido sus brochas hacia la historia inmediata. Los historiadores del arte han comparado *La Méduse* con la pintura que Antoine-Jean Gros realizó de la visita de Napoleón a un campamento de soldados asolados por la peste. En ambos casos, la elección del motivo ponía al espectador en disposición de considerar, como en los tiempos de Lucrecio, el espectáculo de la tragedia.

En el caso de Géricault, este nuevo "naufragio con espectador", como el filósofo Blumenberg podría haberlo llamado, comenzó por la acumulación de testimonios. El pintor se las ingenió para interrogar y retratar a los supervivientes. También encontró a uno de los carpinteros, y se hizo construir un modelo a escala que completó con figuras anatómicas en cera. Decidió entonces dejar su estudio en la calle de los mártires y trasladarse a otro mayor. En las palabras de Clément, uno de sus primeros biógrafos, encontró un lugar en el que podía estudiar "todas las caras del sufrimiento humano, desde las muecas más visibles a las agonías más horribles, junto con los rasgos que imprimen en el cuerpo humano. Fue capaz de encontrar modelos que, incluso sin necesidad de realizar un gesto, señalaban todas las expresiones del sufrimiento físico y de la angustia moral, los males de la enfermedad y los terrores de la muerte". Para Géricault, como para el famoso fisiólogo Xavier Bichat, era necesario investigar la muerte para comprender la vida; era esencial estudiar lo patológico para extraer la norma; era imprescindible contemplar a los ciudadanos más comunes para poder trazar la historia de los movimientos más heroicos o de las más singulares hazañas. Su técnica le dirigía hacia el examen cuidadoso de las características expresivas de animales, locos y cadáveres. Como otros tantos de sus contemporáneos, estaba convencido de que el aumento de aneurismas y problemas cardíacos estaba relacionado con los males de la Revolución. Pensaba, como Bichat, que la ira aceleraba la circulación de la sangre y que el terror debilitaba el sistema vascular, de modo que, al impedir que el flujo de sangre alcanzara los vasos capilares, causaba la palidez del rostro. Aquellas caras transparentes de mejillas sonrosadas que proliferaron durante el reinado de Luis XV, las mismas caras pintadas por David, comenzaron a palidecer como resultado del miedo y de la angustia.

Esta relación entre lo visible y lo invisible, entre las pasiones humanas y sus manifestaciones físicas, aunque presente en los protagonistas de su obra maestra, ha sido estudiada principalmente en relación con las cinco pinturas que produjo en 1822 sobre la condición mental conocida entonces como "monomanía". Estas obras, producidas en cooperación con el médico Georget, un psiquiatra del Salpêtrière que estaba interesado, junto con sus maestros Pinel y Esquirol, en el estudio sistemático de enfermedades mentales diagnosticadas sobre evidencias clínicas, incluían una detenida representación del aspecto físico de los rasgos fisiognómicos de este tipo de enfermos. La monomanía interesaba a Georget porque era una enfermedad que "confronta al observador con los más numerosos y más importantes temas de reflexión; porque incluía todas las misteriosas anomalías de la sensibilidad y del conocimiento humano, todas las perversiones de nuestros instintos y todas las aberraciones de nuestras pasiones".

LA DENUNCIA

El resentimiento ha estado siempre relacionado con una forma de locura "parcial", en el sentido de que aquellos dominados por esta pasión no la reivindican todo el tiempo. Su estado emocional apareció ligado a la eclosión de la condición psiquiátrica que pasó a denominarse "monomanía". Durante la primera mitad del siglo XIX, la pasión y la enfermedad tuvieron vidas paralelas. Por un lado, la enfermedad se presentaba como un desequilibrio emocional que requería una forma de tratamiento moral. Por el otro, la pasión siempre tuvo componentes de irracionalidad obsesiva, una forma de conducta que a duras penas se compadecía con lo estatuido, lo convenido o lo acordado.

Introducida por el médico alienista francés Esquirol en 1810, la palabra "monomanía" había adquirido plena notoriedad hacia 1830. La existencia de la enfermedad, sin embargo, fue cuestionada hacia 1850 y despareció progresivamente durante la segunda mitad del siglo. En su corta vida, pasó a ser una de las condiciones psiquiátricas más diagnosticadas de todos los pacientes que accedían a los asilos franceses. Más tarde se extendería también por el resto de Europa. Definida como una enfermedad crónica cerebral, sin fiebre, y acompañada de una lesión limitada de la inteligencia, de los sentidos o de la voluntad, el mal se presentaba como un delirio parcial en el cual el paciente se aferraba a una idea, en principio falsa, de la que deducía consecuencias verdaderas. Entre las causas del desorden, los expertos enumeraban todas las afecciones morales que aquejaban de manera inesperada a la economía animal: las pasiones violentas, las noticias de una muerte inesperada, la pérdida de libertad, las conmociones de una conciencia pusilánime, el temor o los miedos exagerados. También se incluyeron todas las pasiones ardientes obstaculizadas por imposibles: el amor exagerado hacia las bellas artes, los sueños religiosos, la tristeza de la avaricia, los deseos desorganizados propios de la arrogancia y la ambición, las enfermedades de la autoestima, de la inteligencia o la felicidad de una esperanza insatisfecha. El mal afectaba a todos los estratos sociales, pero incidía especialmente en aquellas personas con aspiraciones profesionales, sociales o económicas. Mientras que en el campo, razonaba Esquirol, la mayor parte de las enfermedades mentales se originaban a partir de pasiones simples, como el amor, la ira o las peleas domésticas, en las ciudades y los centros urbanos, la locura resultaba de las heridas del pundonor o de la ambición truncada. Aunque el estudio, por sí mismo, no conducía a la locura, sí lo hacía el deseo de distinción: "He visto –escribía– muchos estudiantes que, guiados por el afán de emular o superar a sus compañeros, han caído víctimas de la masturbación o han sido presas de la locura. Y lo mismo se aplica a novelistas y escritores, músicos y artistas, militares y funcionarios públicos".

En el primer caso clínico que abre la *Medicina de las pasiones*, nuestro alienista describe la historia de un oficial del ejército que abandonó una noche sus aposentos y comenzó a deambular sin rumbo por las calles de París. Mientras cruzaba la plaza de Louis XV, le extrañó sobremanera la ausencia de la columna Vendôme. Aunque esta columna tiene casi cuatro metros de diámetro y unos cuarenta y cuatro metros de altura, nuestro pobre militar simplemente no fue capaz de verla. Por el contrario, se convenció a sí mismo de que un grupo de rebeldes la había derribado, así que se hizo fuerte en el puente impidiendo el paso y permaneció allí atrincherado hasta que fue detenido por el Ejército Nacional, no sin ofrecer resistencia.

Aunque Esquirol interpretó el error en la percepción como uno de los síntomas predominantes de su locura, los orígenes de la enfermedad eran algo más intrincados. El hecho de que el funcionario creyera que el país había sido tomado por fuerzas insurgentes constituye un síntoma físico de un error de percepción anterior y más profundo. Como en otros casos similares, la enfermedad dependía de la falta de simetría entre la expectativa y la realidad. En palabras del propio Esquirol, nuestro oficial "no había sido recibido en París como esperaba o, en otras palabras, no se le había concedido lo que creía merecer". A lo largo de las páginas de los grandes tratados sobre enfermedad mental de comienzos del siglo XIX hay muchas historias similares. En un caso, un joven artista, un admirador de Jean-Jacques Rousseau que no había podido ganar un premio de escultura, desarrolló un odio extraño hacia la humanidad. Así que empezó a desplazarse a cuatro patas como un perro, se negaba a dormir en una cama y trababa de alimentarse de pequeños frutos que encontraba en el suelo. En otro caso, un joven químico, después de una crisis de agotamiento consecuencia de un intenso trabajo no recompensado, se arrojó por la ventana. La primera frase que pronunció antes de morir fue: "Creo que tengo que renunciar a mis expectativas".

En todos los casos, la monomanía estaba vinculada a las condiciones urbanas, al deseo de gloria y al anhelo de grandeza. Como el resentimiento, la enfermedad mental también comenzaba con un juicio obsesivo sobre la realidad. Era una forma de locura que se apoyaba en el anhelo de distinción y en la obsesión de reconocimiento: "Estos monomaníacos –escribió Esquirol– están convencidos de que se les deben los más altos honores, de modo que todo el mundo tiene que aceptar que habitan una región superior, en la que permanecerán para siempre".

LA ENFERMEDAD DEMOCRÁTICA

A mediados del siglo XIX, el historiador escocés Thomas Carlyle interpretó la obra maestra de Géricault como una metáfora de toda la nación de Francia. Los cuerpos de ese lienzo parecían reflejar la esperanza entera del pueblo francés y el nuevo prospecto de su identidad nacional. Cada uno de los protagonistas del cuadro servía un propósito y todos en su conjunto señalaban la esperanza remota, apenas visible en el cuadro, de un rescate colectivo. En 1845, cuando Esquirol publicó su tratado sobre enfermedades mentales también hizo una comparación similar entre el mundo y el asilo. La similitud entre los principios de la sociedad del siglo XIX y las salas que daban cobijo a los enfermos no dependía tan sólo del hecho de que el asilo pudiera considerarse una consecuencia del primero. Para Esquirol, la *maison de fous*, la casa de locos, más que un reflejo del mundo, era un modelo a escala de la sociedad. Cada una de ellas contenía las mismas ideas, las mismas pasiones, las mismas desgracias que podían encontrarse fuera de sus paredes. Al igual que la sociedad, el asilo tenía sus dioses, sus sacerdotes, sus congregaciones, sus fanáticos, sus reyes y reinas y emperadores, sus cortesanos y ministros, sus generales y académicos y funcionarios. Entre sus miembros, siempre había alguien que se creía un dios y otro que pensaba tener el genio de un Newton o la elocuencia de un Bossuet.

Si todavía hoy el resentimiento atrapa por igual a los académicos, a los músicos o a los artistas es tan sólo porque ninguno está dispuesto a aceptar que su posición social o profesional dependa de ninguna otra cosa que del propio mérito o de la propia capacidad y, segundo, porque sus expectativas se han visto, a su juicio, injustamente defraudadas. Lo mismo se aplica a los novelistas y a los escritores, a los militares o a los funcionarios. En todos los casos, la pregunta que inspira tanto el resentimiento como la monomanía es por qué yo o por qué a mí. ¿Por qué no se me ha librado de este injusto destino? ¿Por qué no me cuento entre los supervivientes de este naufragio? ¿Por qué no podía ser yo un comandante militar, el emperador de Francia o el propio Napoleón?

No intento decir, por supuesto, que la monomanía y el resentimiento siempre tomaran cuerpo en la misma persona. Lo que sugiero es que tanto la pasión como la enfermedad se relacionan con la promesa revolucionaria de un espacio político y con una forma de organización social basada en medidas igualitarias. Ambas están comprometidas con una promesa meritocrática que postula una secularización de la justicia y una distribución de la riqueza independiente del nacimiento o de la fortuna. En los dos casos, el juicio emocional o pasional toma la forma de una idea fija que se expresa de manera obsesiva con la denuncia de una promesa incumplida.

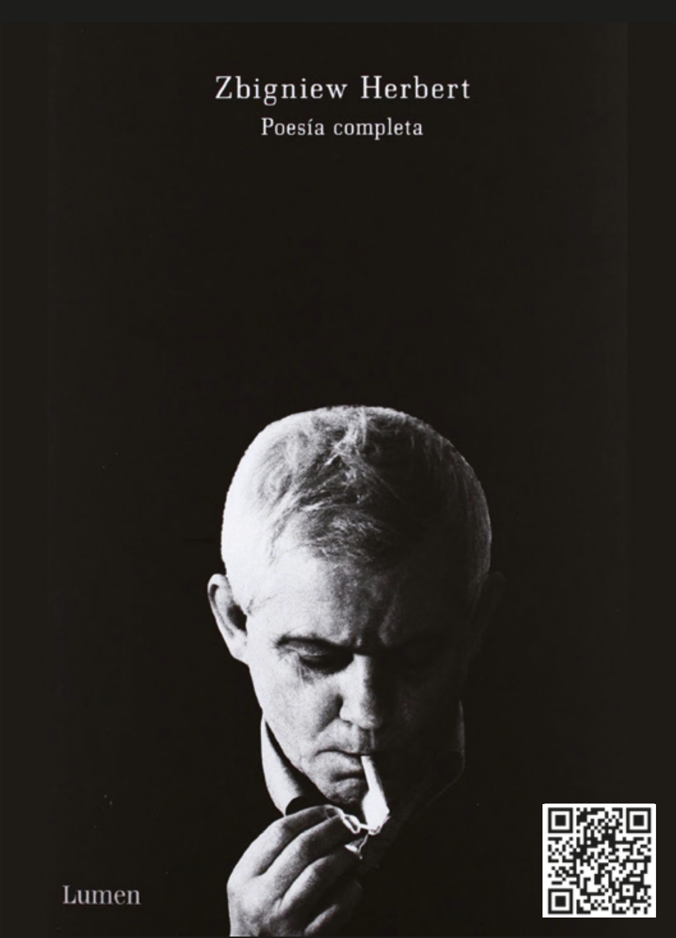
Enfrentados con el naufragio político de la Restauración borbónica, Géricault no busca ni compadecer a las víctimas ni denunciar a los malhechores. La forma cultural de sus imágenes se encuentra a medio camino entre la política y la estética, lo sensorial y lo cognitivo, lo epistémico y lo emocional. Este resentimiento moral y político invita a mantener la mirada, a contar una historia, a convertir la singularidad en relato. A su manera testifica el destino de una pasión que a finales del siglo XIX, en los tiempos de la Comuna de París, los psiquiatras comenzaron a denominar *morbus democraticus*.

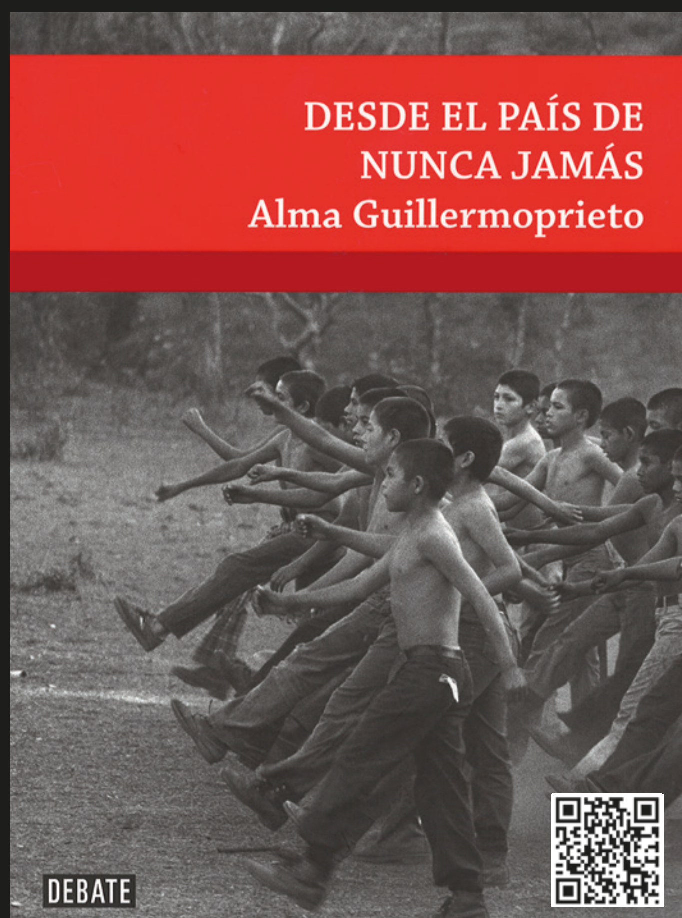
Hoy en día, la crisis económica del sur de Europa, especialmente en lo que respecta al hundimiento de sus clases medias, ha vuelto a poner en circulación las viejas ideas retóricas de los naufragios, de los náufragos y de sus rescates. Como en los tiempos de Géricault, los indignados se mueven entre la compasión hacia todos aquellos que han sido defraudados en sus promesas y el encausamiento de los traidores. Entre la solidaridad y la justicia, la enfermedad democrática de la nueva indignación política también se sostiene sobre una idea fija que no acepta ni los avatares de la fortuna ni la mera fuerza de las olas para dar cuenta de la desgracia. Sus proclamas pueden parecer ingenuas, disparatadas incluso. Sus juicios, sin embargo, se atienen a la lógica emocional de quien sabe, o cree saber, que todas las palabras dadas han sido incumplidas y todos los pactos sociales han sido igualmente rotos. Al abogar por un nuevo proceso constituyente, de pie en una balsa, con el agua ya a la altura de la rodillas, la indignación de una parte de Europa se bate de manera obsesiva entre la aceptación de los avatares de la economía, que algunos representan como fuerzas incontroladas e imprevisibles, o la denuncia colectiva de las formas de corrupción que han conducido a la tragedia. "Son sólo unos resentidos", dicen sus enemigos políticos. Y tienen razón. La suya es una protesta del discernimiento, de quien sabe, o cree saber, que el mundo moderno creó un nuevo espacio político en el que los náufragos ya no podían ser un resultado de la necesidad, sino de la impericia de quien gobierna la nave o de su abuso de confianza.

Javier Moscoso (Madrid, 1966) es profesor de investigación de Historia y Filosofía de las Ciencias en el CSIC. En 2010 comisarió la muestra *SKIN*, en la galería Wellcome Collection de Londres, por la que pasaron más de cien mil personas. Es autor de *Historia cultural de dolor* (2011), libro del que se publicó también una edición inglesa. Actualmente vive y trabaja en Madrid.


LIBROS DEL K.O.
Marc Weingarten
LA BANDA QUE ESCRIBÍA TORCIDO
UNA HISTORIA DEL NUEVO PERIODISMO


bonnie 'prince' billy


Zbigniew Herbert
Poesía completa
Lumen


DESDE EL PAÍS DE NUNCA JAMÁS
Alma Guillermoprieto
DEBATE

OBJETIVIDAD Y SUBJETIVIDAD EN PERIODISMO

Glenn Greenwald & Bill Keller



Edición, traducción y textos de **Andrea Aguilar**

Cabría pensar que se trata de una discusión entre la vieja y la nueva escuela de periodismo, pero sería un error enmarcar este intercambio en esos términos. Siempre hubo periodistas dispuestos a tomar partido de forma más o menos pública. Esta vez el debate que sacude al periodismo estadounidense desde hace un año cuestiona la credibilidad de los medios y el control ejercido por el gobierno para atajar las filtraciones. La administración Obama, que en campaña prometía ser la más transparente frente a la prensa, ha resultado ser más litigante y guerrera que ninguna hasta la fecha. Según el informe *El gobierno de Obama y la prensa* del Committee to Protect Journalists, seis trabajadores del gobierno y dos subcontratados, incluido Edward Snowden, han sido encausados desde 2009 apelando al Acta de Espionaje de 1917, acusados de filtrar información clasificada a la prensa, mientras que previamente, en toda la historia de EE. UU., sólo había habido tres casos así.

Así las cosas, ¿tiene sentido un periodismo activista? ¿Se puede tomar partido y ofrecer información fidedigna? ¿Es la objetividad un eufemismo para referirse al respeto que un medio tiene a su gobierno? Sobre todo esto escribieron el octubre pasado la nueva estrella periodística detrás del caso Snowden, Glenn Greenwald, y Bill Keller, exdirector de *The New York Times*, en las páginas de ese diario.

Apenas un año antes, en el otoño de 2012, Glenn Greenwald había llamado a la redacción del diario *The Guardian* en Nueva York para anunciar que tenía la historia del siglo y, unos meses después, había destapado el espionaje masivo que realiza la National Security Agency estadounidense. Abogado especializado en Derecho Constitucional y Civil, montó su propio despacho y estuvo involucrado en casos sobre libertad de expresión. Trasladó su residencia a Brasil junto a su pareja, David Miranda, porque las leyes de inmigración no le otorgaban a éste los papeles para residir legalmente en EE. UU. Beligerante y combativo, Greenwald ha obtenido el Premio Pulitzer al Servicio Público y acaba de lanzar un nuevo proyecto periodístico, First Look Media, cuya primera publicación online, *The Intercept*, ahonda en los papeles de Snowden.

Bill Keller entró a formar parte de la plantilla de *The New York Times* en 1984, el diario para el que trabajó como corresponsal en Sudáfrica y Rusia, y que acabó dirigiendo desde 2003 hasta 2011. Gran articulista de opinión y ganador también de un Pulitzer, el documental Page One ofreció un resumen de sus años como director y los retos a los que el mítico diario ha hecho frente bajo su mandato. Esta primavera anunció que se embarcaba como director en The Marshall Project, un nuevo proyecto periodístico organizado como una fundación sin ánimo de lucro y enfocado en noticias relativas al sistema penal estadounidense.

QUERIDO GLENN:

Llegamos al periodismo desde dos tradiciones distintas. Yo me he pasado la vida trabajando en periódicos que enfatizan el reporterismo agresivo pero imparcial, que esperan que los reporteros y sus editores guarden sus opiniones para sí mismos a menos que pasen (como yo lo hice) a escribir en unas páginas claramente identificadas como la sección de opinión. Tú vienes de una tradición activista, primero como abogado, luego como bloguero y columnista, y dentro de muy pronto como parte de parte de una aventura nueva de periodismo independiente financiada por el fundador de eBay, Pierre Omidyar. Tu escritura parte de un punto de vista claramente expresado.

El crítico de medios de comunicación de Reuters, Jack Shafer, celebraba este verano la tradición del periodismo que toma partido en una columna titulada "De Tom Paine a Glenn Greenwald" y lo enfrentaba a lo que calificaba de "ideal corporativo". Él no explicaba esta expresión, pero no creo que lo dijera como halago. Henry Farrell, que escribe para el blog de *The Washington Post,* ha escrito más recientemente que publicaciones como *The New York Times* y *The Guardian* "tienen relaciones políticas con los gobiernos que hace que se pongan nerviosos a la hora de publicar (y por tanto validar) determinado tipo de información", y sugería que vuestro nuevo proyecto con Omidyar representará una bienvenida vía de escape a estas relaciones.

Siento mucha admiración por la historia de los periodistas-cruzadistas de EE. UU., desde los autores de panfletos hasta los *muckrakers,* el Nuevo Periodismo de los sesenta y los mejores blogueros activistas de hoy. En sus mejores momentos, su fortaleza y pasión han sido un estímulo fundamental para acometer reformas genuinas (a menudo, como en la llamada Era Progresista, gracias a "las relaciones políticas con los gobiernos" de los periodistas). Espero que tu cobertura del hiperactivo programa de vigilancia que ha llevado a cabo la NSA conduzca a una explicación gubernamental que llega con retraso.

Pero el tipo de periodismo que practican *The New York Times* y otros medios *mainstream* —en sus mejores momentos— incluye muchas cosas de las que sentirse orgulloso también: revelaciones como Watergate o la tortura y las prisiones secretas, pasando por la mala fe de la industria financiera, e incluyendo la denuncia anterior a la filtración de Snowden sobre el abuso de autoridad de la NSA. Estos son momentos cumbre que me vienen a la cabeza, pero encontrarás ejemplos de ello en la edición de cada día. Los periodistas que forman parte de esta tradición tienen muchas opiniones, pero al dejarlas a un lado para seguir las pistas de los hechos de una historia —igual que un juez en la Corte se supone que tiene que dejar a un lado sus prejuicios para adherirse a la ley y la evidencia— a menudo acaban produciendo un resultado que es más sustancial y más creíble. La prensa *mainstream* ha cometido errores —episodios de excesiva credulidad, sensacionalismo, falsa ecuanimidad y falta de atención— por los que ha sido merecidamente azotada. Espero que digas que no ha sido azotada lo suficiente. Así que te paso el látigo.

QUERIDO BILL:

No hay ninguna duda de que los periodistas que trabajan en los medios del *establishment,* entre los que claramente se encuentra *The New York Times,* han producido sobresalientes reportajes en el ultimo par de décadas. Creo que nadie pone en tela de juicio que lo que se ha convertido (de manera bastante reciente) en el modelo estándar para un reportero —no mostrar la perspectiva subjetiva que uno tiene o lo que parece ser que son "opiniones"— excluya el buen periodismo.

Pero este modelo también ha producido mucho periodismo atroz y algunos hábitos tóxicos que están debilitando la profesión. Un periodista a quien le petrifica la idea de aparecer expresando cualquier opinión, con frecuencia se mantendrá lejos de frases afirmativas sobre lo que es verdad, y optará, por el contrario, por formulaciones cobardes que ofrecen poca ayuda, del tipo "esto es lo que ambas partes dicen y yo no voy a resolver el conflicto". Así, se remunera la falta de honestidad de políticos y miembros de las corporaciones que saben que pueden contar con reporteros "objetivos" para amplificar sus mentiras sin que sean puestas en cuestión (y así el reporterismo se ve reducido a "X dice 'Y'" en lugar de "X dice 'Y', y eso es falso").

Peor aún, este límite sofocante sobre cómo se les permite a los reporteros que se expresen, produce una forma de periodismo autocastrado que se vuelve tan poco efectivo como aburrido. No llamar a la tortura, "tortura", porque un miembro del gobierno pide que se use un eufemismo más agradable, o equiparar de manera algo perezosa una afirmación que puede demostrarse que es verdadera con una que puede demostrarse que es falsa, drena la pasión, la vitalidad, la energía y el alma del periodismo.

Fotografía de Sergio Moraes — Fotografía deJavier Rojas —Cordón Press

Lo peor de todo, este modelo se sostiene en un falso concepto. Los seres humanos no son máquinas guiadas por la objetividad. Intrínsecamente, todos percibimos y procesamos el mundo desde un prisma subjetivo. ¿Qué valor tiene pretender otra cosa?

La distinción relevante no es la que separa a los periodistas que tienen opiniones de los que no las tienen, porque esta última categoría es un mito. La distinción relevante es entre periodistas que honestamente muestran sus asunciones subjetivas y sus valores políticos, y aquellos que deshonestamente pretenden no tener ninguno o los ocultan a sus lectores.

Más aun, todo periodismo es una forma de activismo. Cada decisión periodística necesariamente abraza unas asunciones altamente subjetivas —culturales, políticas o nacionalistas— y sirve a los intereses de una facción u otra. El abogado que trabajó en el Departamento de Justicia de Bush, Jack Goldsmith, alababa en 2011 lo que calificaba de "patriotismo de la prensa americana", y a lo que esto se refería era a su alineación para proteger los intereses y las políticas del gobierno de EE. UU. Eso puede (o no) ser algo noble, pero lo que está claro es que no es objetiva: es bastante subjetiva y activista de la manera clásica.

Pero, al final, la única métrica verdadera del periodismo que debería importar es su exactitud y fiabilidad. Yo, personalmente, pienso que mostrar de forma honesta los valores subjetivos que uno tiene, en lugar de esconderlos, hace un periodismo más honesto y fiable. Pero ningún periodismo —desde el más objetivo al más apasionadamente opinante— tiene ningún valor real a menos que esté firmemente anclado en hechos, evidencias y datos verificables. La afirmación de que periodistas que claramente expresan su opinión no pueden producir buen periodismo es tan inválida como la afirmación de que el periodismo libre de perspectivas tampoco puede hacerlo.

> "VIVIMOS EN UN MUNDO DE MEDIOS AFINES A TENDENCIAS POLÍTICAS EN EL QUE LOS CIUDADANOS CONSTRUYEN CÁMARAS DE RESONANCIA PARA SUS PROPIAS CREENCIAS. [POR ESO] CREO HOY MÁS QUE NUNCA EN LA ENORME NECESIDAD DE UN PERIODISMO IMPARCIAL, PORQUE [...] ES DEMASIADO FÁCIL SENTIRSE INFORMADO SI NUNCA TE ENCUENTRAS CON INFORMACIÓN QUE PONE EN CUESTIÓN TUS PREJUICIOS"
>
> Bill Keller

QUERIDO GLENN:

Yo no pienso en ello como reporteros que pretenden carecer de opiniones. Pienso en reporteros que ponen en suspenso sus opiniones y que dejan que la evidencia hable por sí sola. Y es importante que no sea un ejercicio individual, sino una disciplina institucional, con editores que tengan el cometido de desafiar a los escritores si estos han dado poca bola a hechos contrarios o a argumentos que los lectores pueden querer conocer.

La cuestión es que una vez que has declarado públicamente tus "asunciones subjetivas y valores políticos", es parte de la naturaleza humana querer defender esto, y resulta tentador el omitir o minimizar algunos hechos, o enmarcar la discusión de manera que sostenga tu punto de vista claramente expuesto. Algunos lectores, a sabiendas de que escribes desde una postura de izquierdas o de derechas, mirarán el trabajo de reporterismo con una suspicacia justificada. Por supuesto, puede que lo hagan de todas maneras —denostando lo que sea que hayan leído porque ha salido en el liberal *The New York Times*—, pero creo que la mayoría se fía más de nosotros porque intuye que hemos llevado a cabo las diligencias pertinentes, no hemos simplemente argumentado a favor de un caso.

Una vez vi una encuesta entre los lectores del *Times* en la que se les preguntaba si pensaban que *The New York Times* era liberal. La mayoría dijo que sí. Luego se les preguntaba si pensaban que era justo. Una amplia mayoría dijo que sí. Y creo que podría vivir con esto. Ahora trabajo en las páginas de opinión, pero como reportero y editor he entendido mi trabajo no como un medio para decirle al lector lo que pensaba, o lo que éste debía pensar, sino para contarle lo que necesitaba saber para que pudiera decidir por su cuenta.

Tienes razón, claro, cuando apuntas que algunas veces el resultado de ese proceso es menos excitante que una apasionada polémica. Algunas veces el *fair play* se convierte en una equivalencia falsa, o se siente como un eufemismo. Pero resulta algo simplista decir, por ejemplo, que a menos que uses la palabra "tortura" estés fallando en el *test* de valentía o tapando el mal. Claro que yo considero que el *waterboarding* es tortura. Pero si un periodista me ofrece una descripción detallada de *waterboarding,* hace mención a la larga lista de regímenes políticos monstruosos que lo han practicado, y luego plantea el debate legal sobre si supone una violación de un estatuto específico o un acuerdo internacional, no me importa si usa esa palabra o no. Estoy contento y plenamente informado para poder sacar mi propia conclusión.

Si Jack Goldsmith, el abogado de la administración Bush, hubiera alabado a la prensa de EE. UU. por, según dices tú, "su alineación para proteger los intereses y políticas del gobierno de EE. UU.", entonces estaría en total desacuerdo con él. Hemos publicado muchas historias que ponen en cuestión las políticas y los intereses del gobierno. Pero eso no es exactamente lo que Goldsmith dice. Él dice que el *NYT* y otros grandes medios de comunicación toman en consideración, y de manera seria, la idea de que publicar algo puede poner en peligro la seguridad nacional; es decir, que alguien puede morir como resultado de ello. Eso es verdad. Escuchamos respetuosamente sus reclamaciones, y luego tomamos nuestra propia decisión. Si no nos convencen sus argumentos, publicamos la información con feroces objeciones por parte del gobierno. Si sí nos convencen, esperamos o retenemos los detalles.

¿Qué normativa impondrías tú sobre la publicación de información que según algunos pone en peligro la seguridad nacional? Y me hago cargo que esto no es una pregunta enteramente hipotética. ¿Dejarías que el gobierno expusiera su caso?

QUERIDO BILL:

Por qué los periodistas que esconden sus opiniones van a sentirse menos tentados por la propia naturaleza humana para manipular su reporterismo que aquellos que son honestos sobre sus opiniones? En todo caso, esconder tu punto de vista permite a un reportero un margen mayor para manipular su reporterismo, porque el lector no es consciente de esos puntos de vista que están escondidos, y por lo tanto no puede tenerlos en cuenta.

un error judicial

un error médico

"un error dramático"

un error humano

un error garrafal

Un error arbitral

Un error incomprensible

un error informático

Un error municipal

un error hospitalario

un error contable

un error estratégico

un error de laboratorio

Un error aislado

un "error de guerra"

un error histórico

un error de programación

un error metodológico

un error en la elección

Un error mecanográfico

un error muy grave

Un error del notario

Un grave error

Ignasi Aballí, *Listado (errores) I*, 2008

Por ejemplo, no supe hasta mucho tiempo después de los hechos que John Burns [corresponsal del *NYT*] albergaba una visión bastante favorable sobre el ataque a Irak. En 2010 y 2011 no sólo admitió que no previó la matanza y la destrucción que la invasión infligiría, sino que también veía a los soldados estadounidenses como "ángeles evangelizadores" y "liberadores". ¿Eso le convierte en un activista más que en un periodista? No lo creo. Pero como lector de verdad hubiera deseado conocer su punto de vista en aquel momento en el que él estaba cubriendo la guerra para poder tenerlo en cuenta.

Creo que es muy difícil argumentar que el tono ostensiblemente "objetivo" que requieren los grandes medios genera mayor confianza por parte del público, dada la baja estima con la que el público juzga a esas instituciones mediáticas. Más que preocupaciones en torno a inclinaciones ideológicas, el colapso de la credibilidad de los medios es resultado de cosas como la ayuda prestada al gobierno de EE. UU. para diseminar las falsedades que condujeron a la Guerra de Irak y, de forma más general, la flagrante servidumbre al poder político; patologías exacerbadas por la prohibición de hacer cualquier afirmación clara y declarativa sobre las palabras y acciones de los políticos, por miedo a ser acusados de tendenciosos.

Nadie cuestiona que se debe tener en cuenta, antes de publicar una información, los peligros que ésta puede conllevar para vidas inocentes. Pero yo no doy más peso a las vidas de estadounidenses inocentes que a las de inocentes no estadounidenses, ni tampoco sentiría una lealtad especial con el gobierno de EE. UU. frente a otros gobiernos a la hora de decidir qué publicar. Cuando Goldsmith elogió el "patriotismo" de los medios estadounidenses, quería decir que los medios de EE. UU. tienen una lealtad especial hacia los puntos de vista y los intereses del gobierno de EE. UU.

Supongo que uno puede argumentar que esto es como tiene que ser. Pero sea cual sea ese estado mental, claramente no es objetivo. Es nacionalista, subjetivo y activista, que es mi argumento principal: todo periodismo es subjetivo y es una forma de activismo, incluso cuando hay un intento por tratar de pretender que esto no sea así.

No tengo ninguna objeción al proceso por el cual la Casa Blanca tiene permiso para conocer de antemano la publicación de secretos sensibles.

De hecho, con WikiLeaks, quienes abogaban por la transparencia más radical fueron a la Casa Blanca y buscaron una guía para publicar los temas sobre las guerras de Irak y Afganistán, pero la Casa Blanca declinó responder, y luego cometió la temeridad de criticar a WikiLeaks por publicar material que dijeron que debía haber sido retenido. Ese proceso de prepublicación es razonable periodísticamente (los periodistas deben tener tanta información relevante como puedan obtener antes de tomar decisiones sobre la publicación) y legalmente inteligente (cualquier abogado del Acta de Espionaje te dirá que este tipo de consulta puede ayudar a la hora de probar las intenciones del periodista). Durante la cobertura del tema de la NSA que he hecho —no sólo con el *Guardian* sino con medios de todo el mundo—, la Casa Blanca recibió notificaciones de los editores antes de la publicación (aunque en la amplia mayoría de los casos sus requerimientos de que determinada información fuese suprimida fueron obviados, debido a la falta de motivos específicos para esta supresión).

Mi objeción no es ante el proceso mismo, sino ante situaciones específicas que conducen a la supresión de información que debería ser pública. Sin ánimo de ser rencoroso, creo que la decisión en 2004 del *NYT* de retener una historia sobre la NSA a petición de la administración ha sido una de los episodios más indignantes de este tipo, pero hay muchos otros.

En esencia, yo veo que el valor del periodismo se sostiene en una doble misión: dar información exacta y vital al público, y en su habilidad única para ejercer un control frente a aquellos que ostentan el poder. Cualquier norma no escrita que interfiera con cualquiera de estos dos pilares es lo que considero la antítesis del periodismo de verdad, y deben ser ignoradas.

> "LA DISTINCIÓN RELEVANTE NO ES LA QUE SEPARA A LOS PERIODISTAS QUE TIENEN OPINIONES DE LOS QUE NO LAS TIENEN, PORQUE ESTA ÚLTIMA CATEGORÍA ES UN MITO. LA DIFERENCIA ES ENTRE PERIODISTAS QUE HONESTAMENTE MUESTRAN SUS ASUNCIONES SUBJETIVAS Y SUS VALORES POLÍTICOS, Y AQUELLOS QUE DESHONESTAMENTE FINGEN NO TENER NINGUNO O LOS OCULTAN A SUS LECTORES"
>
> Glenn Greenwald

QUERIDO GLENN:

Nacionalista" es la palabra que usas para describir el estado mental de la prensa estadounidense, y es una etiqueta que lleva una carga desagradable. Es el lado oscuro del (igualmente simplista) patriotismo. Sugiere lealtad ciega y chovinismo. Asumo que no la usas por casualidad. Y no puedo realmente dejarlo pasar.

The New York Times es global en la recolección de noticias (tiene 33 delegaciones fuera de EE. UU.), en su plantilla (para empezar, su director ejecutivo es británico) y especialmente en sus lectores. Pero es, desde su raíz, una empresa estadounidense. Y esa identidad acarrea beneficios y obligaciones. Los beneficios incluyen una constitución y una cultura que, comparada con la de la mayor parte del mundo, favorece la libertad de prensa. (Es por eso que tus editores de *The Guardian* han buscado aliarse con nosotros en más de una ocasión en aventuras periodísticas sensibles, buscando amparo del Acta Británica de Secretos Oficiales en nuestra Primera Enmienda.) Las obligaciones incluyen sobre todo pedir cuentas al gobierno cuando viola la ley, traiciona nuestros valores o falla a la hora de cumplir con sus responsabilidades. Hemos gastado considerable energía periodística en exponer la corrupción y la opresión en otros países, pero el pedir cuentas empieza en casa.

Como cualquier labor llevada a cabo por seres humanos, la nuestra es imperfecta, y a veces decepcionamos. Los críticos desde la izquierda, incluido tú, estaban indignados cuando se enteraron de que retuvimos la historia sobre las escuchas de la NSA durante más de un año, hasta que yo estuve satisfecho y consideré que el interés público estaba por encima de cualquier daño potencial que esta información pudiera acarrear a la seguridad nacional. Los críticos de la derecha estaban aún más furiosos cuando en 2005 la publicamos. Gente honorable puede estar en desacuerdo con estas decisiones, con publicar o con no hacerlo, pero esos juicios son resultado de cálculos largos, duros e independientes, de poner en la balanza riesgos y responsabilidades, y no del "vasallaje al gobierno estadounidense".

¿Nuevo tema? Pierre Omidyar, tu nuevo empleador, piensa que se ha encontrado con el futuro del periodismo y que ése eres tú. En una entrevista dijo que la confianza en las instituciones está cayendo y que ahora el público quiere conectar con las personalidades. Así que está construyendo una constelación de "estrellas solistas imbuidas de pasión": investigadores-cruzadistas. Sé que no hablas en nombre de Omidyar, pero tengo algunas preguntas sobre como ves este nuevo mundo.

En una entrevista con mi viejo amigo David Cay Johnston dijiste que la cobertura de los gobiernos y de otras grandes instituciones va a cambiar radicalmente por la omnipresencia del contenido digital. Los gobiernos y las empresas dependen de vastos tesoros de información. Todo lo que hace falta es, dijiste, acceso y una conciencia preocupada para crear a un Edward Snowden o un Bradley Manning. Pero a mí me parece que se necesita otra cosa: estar dispuesto a jugártelo todo. Manning está cumpliendo una condena de 35 años por las filtraciones de WikiLeaks, y Snowden se enfrenta toda una vida en el exilio. Las mismas herramientas digitales que hacen tan fáciles las filtraciones también dificultan no ser pillado. Ésa es una razón, creo, por la que la abrumadora preponderancia del periodismo de investigación viene de periodistas que cultivan sus fuentes durante meses o años, no de gente "de dentro" que de repente decide confiarle a alguien a quien nunca ha conocido un USB lleno de secretos. ¿De verdad piensas que Snowden y Manning representan el futuro del periodismo de investigación?

QUERIDO BILL:

Para entender lo que quiero decir al usar la palabra "nacionalista" examinemos el ejemplo que hemos discutido: la exclusión de la palabra tortura por el *NYT* a la hora de describir las técnicas de interrogación durante la administración Bush. Dices que el uso de esta palabra es innecesario porque describieron las técnicas en detalle. Vale, pero *NYT* (junto con otros medios) usa la palabra tortura para describir estas mismas técnicas sin reserva alguna cuando son empleadas por países que son adversarios de EE. UU. Eso es lo que quiero decir cuando digo "nacionalismo": tomar decisiones periodísticas que se ajustan y están en línea con los intereses del gobierno de EE. UU.

No hago un uso peyorativo del término (por lo menos no del todo), sino simplemente descriptivo. Demuestra que el periodismo tiene un punto de vista y una serie de intereses con los que está en línea, aunque haga un esfuerzo para ocultarlo. En lo que respecta a nuestras fuentes, realmente no entiendo las distinciones que haces entre Snowden y otras fuentes más tradicionales.

Snowden fue a los periodistas que trabajan para periódicos que se cuentan entre los más respetados del mundo. No nos cayeron simplemente *hard drives* en el regazo: trabajamos durante bastante tiempo para entablar una relación de confianza y para crear un marco que nos permitiera informar sobre este material. ¿En qué medida es esto distinto de la decisión de Daniel Ellsberg de llevar los Papeles del Pentágono al *NYT* a principios de los setenta?

Dicho esto, has apuntado algo interesante e importante sobre los peligros a los que hacen frente las fuentes. Pero no se trata sólo de gente como Manning o Snowden quienes están haciendo frente a casos judiciales y largas penas en prisión. Los estadounidenses que han dado la voz de alarma y acudieron a medios más tradicionales —gente como Tom Drake y Jeffrey Sterling— también se enfrentan a graves cargos criminales interpuestos por una administración que, como ha señalado el exconsejero general de su periódico, James Goodale, ha sido la más vindicativa a la hora de atacar el proceso de recolección de noticias que ninguna otra desde Nixon.

E incluso periodistas en este proceso como el ganador del Pulitzer que forma parte de su redacción, Jim Risen, se enfrentan a la amenaza real de acabar en prisión.

El clima de miedo, que ha sido deliberadamente cultivado, significa que —tal y como lo expone la periodista del *New Yorker* Jane Mayer— el proceso de recolección de noticias ha llegado a un parón. Muchos de los reporteros de temas de seguridad nacional del *NYT* como Scott Shane han hecho advertencias parecidas; que las fuentes están asustadas de usar los medios tradicionales de trabajo con reporteros por las agresiones de la administración de Obama. La vigilancia ubicua obviamente aumenta este problema de manera exponencial, ya que la recolección de *metadata* vuelve casi imposible la comunicación entre una fuente y un periodista sin que el gobierno lo sepa.

Así que sí: junto con nuevas tecnologías que aumenten la privacidad, creo que también gente valiente e innovadora que da la voz de alarma como Maning y Snowden son cruciales para abrir un camino entre tanta oscuridad y que entre un rayo de sol. No debería necesitarse coraje extremo y determinación para incluso ir a la cárcel unas décadas o toda la vida para dar la voz de alarma sobre acciones equivocadas del gobierno, hechas en secreto. Pero así es. Y esto es un inmenso problema para la democracia al que deberían hacer frente todos los periodistas unidos. Reclamar la libertad de prensa básica en EE. UU. es un ímpetu importante para nuestro nuevo proyecto.

QUERIDO GLENN:

Claramente estamos de acuerdo en que la querencia por el Acta de Espionaje y su buena disposición para encarcelar a los reporteros que protegen a sus fuentes han generado un clima muy hostil para el periodismo de investigación de cualquier tipo. Estamos de acuerdo en que es algo deplorable y es malo para la democracia.

Hay otras cosas en las que estamos de acuerdo, pero este intercambio no estaba pensado para sentar las bases de un acuerdo, así que antes de terminarlo me gustaría regresar a lo que pienso que es nuestro desacuerdo más fundamental. Insistes en que "todo periodismo tiene un punto de vista y unos intereses que promover, aunque se haga un esfuerzo por ocultarlo". Así que, por lo tanto, no tiene sentido intentar ser imparcial. (Esquivo la palabra "objetivo" porque sugiere un estado mítico y perfecto de la verdad.) Más aún, en un caso tras otro, cuando los medios generalistas están involucrados, estas convencido de que tú, Glenn Greenwald, sabes cuáles son esos intereses controladores. Nunca se trata de algo tan inocente como un sentido de *fair play* o la determinación de dejar que el lector decida; tiene que tratarse de una servil falta ante las poderosas fuerzas políticas.

Creo que la imparcialidad es una aspiración que merece la pena en periodismo, aunque no se alcance a la perfección. Creo que en la mayoría de los casos te acerca más a la verdad porque impone una disciplina de poner a prueba todas las asunciones, incluyendo especialmente las tuyas propias. Esa disciplina no surge de manera natural. Pienso que el periodismo que parte de una predisposición públicamente expresada es más difícil que llegue a la verdad y tiene menos posibilidades de resultar convincente para aquellos que no están

convencidos de antemano. Y sí, los escritores son más dados a manipular la evidencia para apoyar un declarado punto de vista que uno que mantienen en la esfera privada, porque está en juego el orgullo.

Señalas de manera acertada que la búsqueda de la equidad es un estándar relativamente nuevo en el periodismo estadounidense. Un lector no tiene que ir muy atrás en la hemeroteca —incluida la de este periódico— para encontrar el tipo de periodismo cargado de opinión que tú apoyas. Tiene el alma que tu añoras. Pero ante un oído contemporáneo a menudo resulta sermoneador y sospechoso.

Creo hoy más que nunca en la enorme necesidad de un periodismo imparcial, porque vivimos en un mundo de medios afines a tendencias políticas, en el que los ciudadanos construyen cámaras de resonancia para sus propias creencias. Es demasiado fácil sentirse informado si nunca te encuentras con información que pone en cuestión tus prejuicios.

Has señalado que el público estadounidense tiene una opinión muy baja de los medios. Has declarado, sin base a ninguna evidencia que yo haya podido encontrar, que el declive de la estima es resultado de la cegadora servidumbre al poder político. ¿De veras? Me parece más plausible que la erosión en el respeto a los medios puede explicarse por el hecho de que gran parte de su contenido es trivial, superficial, sensacionalista, redundante y, sí, ideológico y polémico.

Glenn, te deseo suerte en tu nuevo proyecto y espero que sirva de inspiración para que otros muchos multimillonarios metan dinero en periodismo. Te daré un consejo que no me has pedido. Hay muy poco de lo que has dicho sobre *NYT* que no haya sido expresado ya en las propias páginas el periódico, aunque de una forma más suave. La autocrítica y la capacidad de corregir errores, y yo he tenido una considerable experiencia en ambas cosas, no son divertidas, pero son tan sanas para el periodismo como la independencia y el respeto a la verdad. La humildad es tan fundamental como la pasión.

QUERIDO BILL:

Creo que hay algún juego semántico con las palabras y en la manera en que quieres resumir nuestro debate. Mi idea del periodismo requiere absolutamente equidad y rigor con los hechos. Pero creo que esos valores pueden avanzar si uno es honesto sobre su punto de vista y sus asunciones subjetivas, más que si se emplea ese tono de voz de Dios, ese punto de vista ubicuo que implícitamente sugiere que los periodistas están por encima de los puntos de vista normales y la lealtad a ciertas facciones que plagan el mundo de los no periodistas y de los temidos activistas.

En la raíz de la perspectiva institucional del *NYT* y su metodología a la hora de informar se encuentran una serie de más que cuestionables y subjetivas asunciones políticas y culturales sobre el mundo. Y salvo algunas notables excepciones, el *NYT,* por su diseño o por otros motivos, ha servido a los intereses de las mismas élites y facciones poderosas. Su trabajo no es menos activista, subjetivo o conducido por la opinión que el de los nuevos medios a los que a veces regaña de forma condescendiente.

Andrea Aguilar (Madrid, 1978), periodista licenciada en Historia y Políticas por la Universidad de Kent, fue becada por el Graduate School of Journalism de la Universidad de Columbia en 2007 y trasladó su residencia a Nueva York. Colaboradora del diario *El País* desde hace más de un década, ha publicado su trabajo en revistas como *The Paris Review*, *El Malpensante*, *Reading Room Journal* o *Revista Anfibia*.

EL CASO RISEN

Dos premios Pulitzer avalan la trayectoria del reportero de *The New York Times* James Risen; su aspecto remite a los reporteros de viejas películas en blanco y negro. Ahora, su negativa a testificar en el juicio contra un exoficial de la CIA, Jeffrey Sterling, puede llevarle a la cárcel. En 2003 investigó y escribió un reportaje junto a Eric Lichtblau sobre un programa de escuchas ilegales de la administración Bush. El entonces director del periódico, Bill Keller, y el editor encargado de la delegación de Washington, Philip Taubman, echaron el freno. El gobierno alegaba que el reportaje ponía en peligro la seguridad nacional. "Tres años después del 11-S, nosotros, como país, aún estábamos traumatizados, y nosotros, como periódico, no éramos inmunes", ha explicado Keller años después. "No fue un arrebato patriótico. Era la sensación ineludible de que el mundo era un sitio peligroso."

Pasaron trece meses hasta que finalmente, espoleados por la aparición del libro de Risen *State of War. The Secret History of the CIA and the Bush Administration,* dieron luz verde a la publicación. Edward Snowden se ha referido a aquel episodio de "no publicación" —que muchos consideran que facilitó la victoria electoral de Bush frente a Kerry en 2004, y que sin duda permitió al gobierno ganar tiempo para encontrar los subterfugios legislativos que autorizaban en secreto las escuchas— para explicar por qué no confió en *The New York Times* y buscó la ayuda de Greenwald.

Como en toda buena historia, hay tres finales en el aire. HBO ha comprado los derechos de esta crónica en la que los reporteros luchaban por la publicación del reportaje y los editores aguantaban las presiones del gobierno, hasta que la publicación final del artículo se saldó con otro Pulitzer. Primer final feliz, como el del editor Taubman, que hoy dirige un curso en la Universidad de Stanford titulado "La necesidad de saber" y predica en su aula que es mejor errar por publicar demasiado que por no hacerlo. El tercer final de esta historia sigue pendiente tras el recurso ante el Tribunal Supremo de Risen. Veremos si acaba entre rejas por no querer testificar en el juicio de su presunta fuente.



ENCARNAR DISIDENCIAS

Beatriz Preciado & Teresa Forcades

conversan con **Andrea Valdés**



Antes de esta entrevista, Teresa Forcades (Barcelona, 1966) y Beatriz Preciado (Burgos, 1970) no se conocían personalmente. Si los pusimos en contacto es porque representan en sus respectivos contextos una "anomalía", palabra con la que viven en pugna, por coartar un régimen heteronormativo, patriarcal y racista.

En un momento de enormes desajustes, en los que el Estado no disimula su alianza con el mercado y las crisis se viven como plagas bíblicas, su disidencia política resulta llamativa porque, además de intelectual, es una disidencia física y la practican desde dentro del sistema. Teresa Forcades se especializó en Medicina Interna en la State University of New York. Tras estudiar Teología en la Universidad de Harvard, ingresó en el Monasterio de Sant Benet. Una vez doctorada en Salud Pública (Universitat de Barcelona) y Teología (Facultad de Teología de Catalunya), se marchó a Berlín a estudiar y dar clases en la Humboldt-Universität. Beatriz Preciado, por su parte, estudió Filosofía Contemporánea y Teoría de Género en la New School for Social Research de Nueva York, y se doctoró después en Teoría de la Arquitectura por la Princeton University. Hasta hace muy poco, estuvo impartiendo clases en la Université Paris 8, y a partir del próximo curso enseñará en la New York University.

Tanto *cum laude* no les ha impedido ser objeto de múltiples descalificaciones. Es lo que tiene hablar de dildos y vacunas, pornografía y abortos, Hugh Hefner y Hugo Chávez, sin casarse con nadie. Pero tras estas declaraciones hay una investigación: mientras Teresa Forcades incorpora el concepto de subjetivación de las antropologías contemporáneas (Lacan, Žižek, Butler...), actualizando la noción teológica de persona, Preciado, con la contrasexualidad y la crítica a lo que ella (o él) denomina "régimen farmacopornográfico", nos invita a explorar otras formas de vida que escapen del sistema actual y su principal afirmación. A saber: que el hombre y la mujer son los dos únicos estados naturales y, por lo tanto, posibles. De las dos obras se desprende un sujeto político con un enorme potencial de cambio, de ahí que las quisiéramos poner en diálogo.

Tras un largo intercambio de emails, asistimos por invitación de Teresa Forcades a la inauguración de la Escuela Queer de Teología celebrada en el espacio Francesca Bonnemaison de Barcelona. En Catalunya, ella tiene una gran presencia mediática. Se dio a conocer en 2009 con un vídeo en el que atacaba a la industria farmacéutica, y aunque ha escrito varios libros (*La Trinitat, avui, La teología feminista en la Historia*), la mayoría la recuerda por su postura crítica con la iglesia y, más recientemente, por su llamamiento ciudadano por el derecho a decidir un modelo de Estado, proyecto que pilota junto a Arcadi Oliveres. Beatriz Preciado es más conocido en el extranjero que en España: sus libros, *Manifiesto contrasexual*, *Testo Yonqui* o *Pornotopía*, están traducidos al inglés, francés, alemán, incluso al turco, y hoy forman parte del currículum universitario. En Catalunya, desde el Programa de Estudios Independientes del MACBA que dirige, Preciado ha hecho de la "pedagogía radical" una forma de activismo político.

ANDREA VALDÉS: Sabemos que tenéis una agenda complicada. ¿Qué os ha llevado a aceptar esta propuesta?

TERESA FORCADES: Yo no conocía personalmente a Beatriz, pero hace un par de años, en un curso de Teología Queer que di en Berlín junto a Ulrike Auga, utilizamos el *Manifiesto contrasexual* para animar a los estudiantes a reflexionar sobre esa nueva manera de mirar lo humano y las identidades, los límites en esas identidades y su apertura, que es algo en lo que estoy trabajando desde la antropología teológica.

BEATRIZ PRECIADO: Hace unos cuatro años la oí hablar por primera vez y en seguida sintonicé con la energía revolucionaria de su trabajo. A pesar de las distancias, había momentos en los que me decía: en otra vida, si hubiera sido monja o más bien cura, yo podría haber sido Teresa Forcades. Luego me interesó su crítica a la industria farmacéutica, que es algo que está en el centro de mi trabajo. Me pareció muy curioso que viniendo de universos tan distintos y trabajando sobre los regímenes de dominación sexual, racial y de género que promueven los discursos hegemónicos (el de la iglesia católica, el del *establishment* científico o económico), se diera una conexión tan genuina.

VALDÉS: Teresa, en una ocasión dijiste que al leer los Evangelios, en la adolescencia, sentiste que te habían estafado 15 años de tu vida por no haberlos descubierto antes. Tu aproximación a la religión parece accidental y amable. Beatriz, en cambio, menciona un entorno católico realmente asfixiante. ¿Tan distinta era la situación en la Catalunya y Burgos de los setenta?

FORCADES: Yo creo que en Catalunya, en los setenta, también había ambientes muy asfixiantes en el entorno religioso. No dudo de eso, aunque yo los descubrí luego, porque si lo hubiera sabido entonces, pues a saber...

VALDÉS: ¿Te lo hubieras pensado dos veces?

FORCADES: Sí, sí... y tres. También es cierto que el anunciado fin del franquismo y esa idea de una sociedad que por fin se iba a poner al día tras tantos años de espera coincidió en España con el *aggiornamento* del Vaticano II, que supone un entrar en diálogo con la modernidad. Lo de la modernidad es cierto que ya hacía unos poquitos años que duraba... (*risas*). En 1966, cuando parece que entramos en la supuesta posmodernidad, la iglesia va y se pone a dialogar con la modernidad. ¡A buenas horas! En cualquier caso, tras una larga espera, en la que sólo se veía opio, se generó una ola maravillosa de personas dispuestas a cuestionar muchas cosas y quedarse con lo esencial. Es decir, la afirmación de la libertad inalienable del ser humano, de su relacionalidad constitutiva y, sobre todo, la idea de justicia social. Yo fui a una parroquia que estaba en Montjuïc y, aunque no vengo de una familia adinerada, fue este contexto el que me hizo descubrir el mundo de la inmigración y de la clase obrera. Cristianismo, libertad y justicia social, para mí, son inseparables.

PRECIADO: En mi caso fue casi lo opuesto: una imposición. Mi familia era muy católica, con una visión tremendamente dogmática de la religión, a pesar de que, por ejemplo, mi abuela era católica y anarquista, con lo cual en mi entorno ya había "fisuras"; pero, para mí, la religión era el pensamiento dominante en la ciudad de Burgos, y era un pensamiento relacionado con la cultura militar, la represión policial. Es decir, yo no podía ver el discurso católico como un discurso liberador, de ninguna manera. A pesar de que cuando yo era pequeña o pequeño, una de las cosas que quería ser era cura. Al estudiar con las monjas, cuando me preguntaban qué quería ser de mayor, yo decía "cura". Y ellas: "No, por Dios, Beatriz: es monja, monja...". Y yo: "Monja no, porque las monjas están calladas, limpian y hacen pastelitos, y yo quiero hablar". Recuerdo que en el colegio había una tensión muy abierta porque nunca viví mi sexualidad como una patología o como un pecado. O quería ser cura o casarme con Marta. Estaba claro que mis usos del cuerpo o elecciones vitales no podían inscribirse dentro del lenguaje dominante del catolicismo.

VALDÉS: Pero acabaste estudiando con los jesuitas.

PRECIADO: Es una historia un poco rara. Mi padre no quería que estudiara Filosofía. Quería que hiciera Farmacia, Derecho... un empleo decente. Como no me iba a pagar los estudios, me presenté en Burgos a un concurso de joven filósofo y gané el primer premio, que consistía en estudiar en una universidad católica. Entre el Opus Dei y los jesuitas, elegí a los jesuitas, en Comillas. Y lo cierto es que sigo



> "NO TENGO DUDA DE QUE CRISTO FUE VARÓN, PERO NO CREO QUE DEBAMOS ESPERAR A QUE LLEGUE CRISTA PARA SALVAR A LAS MUJERES, YA QUE TODO LO QUE YO SOY EN TANTO MUJER ESTÁ ASUMIDO EN CRISTO, EXCEPTUANDO EL PECADO [...] EN MI ANTROPOLOGÍA TEOLÓGICA ESTA CUESTIÓN ES ESENCIAL. SABER SI HAY MODALIDAD HUMANA VARÓN Y MODALIDAD HUMANA HEMBRA"
> Teresa Forcades

Fotografías de David Bestué



"CON TODO EL RESPETO, ME CHOCA QUE TENIENDO UN DOBLE REGISTRO, EL TEOLÓGICO Y EL MÉDICO, TRABAJES CON LA ANTROPOLOGÍA DE LA DIFERENCIA SEXUAL CUANDO SABEMOS QUE ES UNA FICCIÓN ANATÓMICO-POLÍTICA, Y QUE SI HAY UN LUGAR DE VIOLENCIA EPISTÉMICA ES PRECISAMENTE EN EL DIAGNÓSTICO PRENATAL Y CLÍNICO (NIÑO/NIÑA)"

Beatriz Preciado

teniendo una relación muy estrecha con alguno de ellos, como Juan Masiá, del que aprendí muchísimo. Tras Ignacio Ellacuría y la Teología de la Liberación estudiamos a Marx. ¡Era la teoría económica que salía casi directamente del evangelio! Una cosa impresionante. Esto nos permitió hacer una exégesis detalladísima de sus libros. Los leímos como quien lee la Biblia. Fue toda una experiencia, pero, claro, la posibilidad de lectura se paraba donde se paraba. Yo estaba entonces con la *Historia de la sexualidad* de Foucault, con la deconstrucción derridiana, con el feminismo, y quería explicar mi propia disidencia con otro lenguaje. En cuanto me fui a Estados Unidos a estudiar Filosofía Contemporánea y Teoría de Género, todo cambió. Quedándome en España quizás hubiera acabado en Montserrat, pero sentí algo que me llevaba más allá de mí mismo, como una especie de brazo utópico. Algo que te agarra y dice: "Venga, no puedes quedarte de brazos cruzados con lo que hay. ¡Tienes que hacer algo!".

VALDÉS: Esto que tú llamas "brazo utópico", ¿en Teresa equivaldría a la "llamada"?

FORCADES: Una cosa es la vocación de ser monja, pero esto que dice Beatriz lo relaciono con algo más amplio. No estoy "yo y yo", sino estoy "yo y algo más". Y ese algo más además me dice cosas, y siento que me interpela directamente...

PRECIADO: Claro, pero es una interpelación de la Historia. Con Walter Benjamin, por ejemplo, aprendes que la Historia la han escrito los vencedores y, aunque tú estés del lado de los vencidos, al margen de esa historia, hay algo que te dice: "Venga, tú también puedes reescribirla, también puedes con ese discurso". Esto puede sonar absurdo, pero a mí me hace feliz y hasta puede aproximarme a esa gente que se siente "llamada", salvo que, en mi caso, esa llamada no es trascendente. Es la necesidad de reconstruir colectivamente la Historia desde el punto de vista de los perdedores.

VALDÉS: Puedo entender esa necesidad, pero relacionarla con lo trascendental ya me cuesta más. Teresa, ¿estás segura?

FORCADES: Antes de la lectura de los evangelios, con 13 o 14 años, cuando miraba al mundo ya sentía una interpelación, de un modo genérico. Más adelante, con la primera confirmación, en el Sagrado Corazón decían "con tanto entusiasmo, esta niña se nos hará monja", pero yo no lo vivía así, para nada. Incluso me molestó oírlo. Es cierto que más adelante estudié Medicina, pero ese vivir abierta a algo que está más allá de tu yo es sólo una parte. Cuando me hospedé en Sant Benet para estudiar lo que experimenté fue distinto, y el único nombre que le puedo dar es que Dios me estaba llamando. Ya sé que puede sonar extraño, también fue extraño para mí cuando lo viví... pero de lo único que puedo dar testimonio es que lo que viví fue algo nuevo para mí, que en ningún caso se confunde con lo que sentí ayer o hace unos meses.

SUDOR Y LÁGRIMAS

VALDÉS: Teresa, durante el noviciado comentas que hubo una transformación. Hablas de palidecer, perder peso, llantos. Beatriz, por su parte, menciona el trastorno de sueño, cambio de sudoración y otros efectos derivados de administrarse Testogel. Mientras una hace el voto de castidad, el otro multiplica su apetito sexual con un chute hormonal. Para cambiar las cosas, ¿es necesario llegar a este extremo, romper con "la normalidad"?

PRECIADO: Supongo que Teresa lo vive desde la Teología. Yo lo vivo desde la Filosofía, que para mí es una disciplina del cuerpo, no individual sino colectiva. Cuando yo decido administrarme testosterona no lo hago como un capricho individual, porque me ha dado por ahí, sino porque sé que esto tiene unas repercusiones sociales y políticas determinadas, en un contexto histórico y político dado. Eso que podríamos entender como "normalidad" son un conjunto de disciplinas determinadas, de usos normativos del cuerpo. Para mí la Filosofía supone una ruptura con esas disciplinas de normalización del cuerpo y, si quieres, la invención de una contra-disciplina.

VALDÉS: Hay una frase en la que lo dices muy claro: "No tomo testoterona para convertirme en un hombre, ni siquiera para transexualizar mi cuerpo, sino para traicionar lo que la sociedad ha querido hacer de mí".

PRECIADO: Exacto. Ahora, cuando viajo por el mundo y veo a las comunidades de distintos sitios, me doy cuenta de que hay

una diáspora *queer* cosmopolita que habla un lenguaje bastante semejante. Son gente que comparte prácticas disidentes del cuerpo y de la subjetivación, porque el cuerpo no es sólo el cuerpo físico; eso es una ficción de la medicina... El cuerpo es subjetividad política, no hay separación. Va más allá de la carne. Es un archivo político y cultural, o lo que yo llamo "somateca": una ficción política viva. A lo que iba, y por ponerme en diálogo con Teresa, cuando me encuentro con toda esta gente —transgénero, transexual, *queer*—, pienso que somos como los cristianos primitivos, pero en el contexto del capitalismo global. ¡Quién iba a dar un chelín por aquellos locos! Imagínate lo que era el Imperio romano entonces y, de pronto, aparece una pandilla mencionando a un tipo que apareció por ahí hablándoles de la resurrección, etc., y la posibilidad de echar abajo todas las prácticas legales y comerciales que configuraban aquel régimen. Lo que hacen es inventar una práctica de subjetivación alternativa. Deciden subjetivarse no según el ritual romano, sino a partir de un lenguaje que es disidente hasta con la religión judía. Y sólo eran 14. ¡Tremendo! Con esto quiero decir que no creo que haya unas prácticas mejores o peores, pero sí que es absolutamente necesario que seamos capaces de inventar colectivamente respuestas disidentes o alternativas a la subjetivación normalizada, si no estamos perdidos. Y si además somos capaces de establecer conexiones con "el otro lado" (que para mí son los ancestros, la historia, el planeta...), sería estupendo, porque ya no sería un punto de fuga, sino una fisura en esa malla tentacular que es el capitalismo mundial.

FORCADES: Para mí lo del cuerpo es menos deliberado. Mi cambio no vino de tener ganas de experimentar con él, sino como consecuencia de una decisión. Digamos que con la "llamada" se me abrió una posibilidad en la cual tuve claro desde el principio que ahí estaba yo para decir sí o no, porque por mucha llamada que haya, ésta no implica un destino. Sabía que al decir sí, debía renunciar a una serie de satisfacciones, posibilidades... cosas que afectaban mi identidad y mi entendimiento. Por eso se me abrió un interrogante que sigue ahí, aunque ahora es distinto porque al principio todo me era desconocido. Este interrogante se vuelve abrir cada vez que me enamoro. Aunque en el catolicismo hay un discurso muy negativo de la sexualidad, yo no la vivo de un modo estable. No es algo que haya clausurado, sino un reto constante. También es cierto que me ayudó mucho ver a las monjas mayores del monasterio como mujeres atractivas. Si no hubiera sido así, pues quizás no hubiera cumplido con mi vocación. A sus noventa y cien años, tienen un sentido del humor y una libertad interior que a mí me parecen fantásticos. Y, finalmente, me atrajo la idea de que desde el siglo XIII existiera una tradición de mujeres que viven en comunidad. No es una convivencia ideal, tenemos nuestros problemas, como en todas partes, pero esa continuidad me impresiona y pensé que quizás podría formar parte de ella. Tampoco tuve que decidirme el primer día. De hecho, me lo pusieron difícil. Recuerdo que, superada la fase de palidez, la maestra de novicias me preguntó: "Teresa, ¿tú te ves a ti misma pintando cerámica dentro de diez años?". Le dije que no. Ella me contestó: "Pues esto es lo que hacemos".

VALDÉS: Pero algo sucedió. Ahora hay página web y hasta inauguráis cursos de Teología Queer.

FORCADES: Le contesté que ahí había dos posibilidades: o Dios me cambia a mí —que por algo nos ha hecho dinámicos— y en diez años estoy encantada pintando cerámica, o Dios os cambia a vosotras. En tal caso, igual podemos hacer algo más que cerámica.

VALDÉS: ¡Qué morro! (*risas*).

FORCADES: Sí, fue así. La maestra me dijo que desde un punto de vista lógico tenía razón, existían esas dos posibilidades, pero que tuviera presente que llevaban mil quinientos años pintando. Como con la cerámica me dolía la espalda, al final me dejaron dedicarme a cuestiones más intelectuales... Y aquí estamos.

PRECIADO: Recordando esto, es interesante comentar la posición excéntrica que han tenido las mujeres que no entran en los ritos sociales de producción heterosexual. Son úteros biopolíticos inutilizados...

FORCADES: Y, además, voluntariamente. Sí, admito que esto tiene un potencial.

PRECIADO: Exacto, hay un potencial que ha de ser gestionado de una manera específica. De hecho, la monja, la prostituta y la lesbiana son tres posiciones muy conspicuas y diría que históricamente cercanas. La desviación de los circuitos de reproducción del capitalismo heterosexual lleva a un laberinto curioso de monjas que además son lesbianas, de lesbianas que se hacen prostitutas y de prostitutas que acaban siendo monjas. Lo que pasa es que me da miedo que los poderes fácticos intenten, de algún modo, volver a gestionar ese cuerpo femenino disidente. Quizás la única manera de resistir es hacer lo que tú haces: ser disidente dentro de la iglesia, del mismo modo que yo lo soy dentro del lesbianismo.

FORCADES: Y de la Academia.

PRECIADO: Por supuesto. En ese ámbito también me considero un disidente.

FORCADES: De hecho, yo he experimentado menos libertad en el ámbito académico y en el hospital que en el monasterio. Libertad en el sentido de encontrar personas que son menos capaces de posicionarse individualmente, al margen de las corrientes. Al final, por temor a las consecuencias, te acabas autocensurando y esto en la universidad es triste.

PRECIADO: Pero, Teresa, más allá del monasterio me imagino que hay una presión desde los estamentos eclesiásticos para que no digas lo que dices.

FORCADES: Quizás mañana ya no sea así, pero en mi contexto, que es el monasterio, hay pluralidad. No somos un clan. Antes de publicar mi carta contra la penalización del aborto, por ejemplo, le pedí a la comunidad que lo discutiera, porque igual tenía consecuencias. Más o menos la mitad dijo que no estaba a favor de mi postura, y la otra, que no la entendía... La abadesa me dijo: "Yo no sé si estoy en el primer grupo o en el segundo, pero, en cualquier caso, todas estamos a favor de que cualquiera pueda decir sin miedo lo que piensa, así que adelante". Luego está la Diócesis de Barcelona, que durante mi tiempo en el monasterio se dividió en tres. Se supone que para disminuir el poder eclesiástico a Monsterrat se le adjudicó el cinturón de Sant Feliu del Llobregat, que corresponde a la zona más castigada, lo que ha acabado siendo una bendición. Roma ya queda más lejos y, sí, me mandaron una carta que yo contesté. Intento dar mi opinión sin atacar a nadie directamente. Los obispos no me interesan. Me preocupan más otras cosas.

LA ENCARNACIÓN

VALDÉS: Beatriz habla con frecuencia de la industria audiovisual y, en concreto, de la pornografía como un mecanismo de producción y control del género y la sexualidad, pero quizás debamos tratar la encarnación, que representa ese momento en el que lo divino toma forma humana. Es decir, se vuelve cuerpo. De nuevo, la

representación. Propongo esta frase de partida: "No tengo duda de que Cristo fue varón, pero no creo que debamos esperar a que llegue Crista para salvar a las mujeres, ya que todo lo que yo soy en tanto mujer está asumido en Cristo, exceptuando el pecado". Teresa, ¿qué quieres decir?

FORCADES: En mi antropología teológica esta cuestión es esencial. Saber si hay modalidad humana varón y modalidad humana hembra, y qué significa "masculinidad" y "feminidad" en mi comprensión de la antropología y la humanidad. Esto de "Crista" no es mío, es de Rosemary Radford Ruether, pero ella lo basa en la teología patrística, donde esta frase es un axioma: "Lo que no está asumido en Cristo, no está redimido".

PRECIADO: Eso querría decir que las mujeres no están redimidas.

FORCADES: Así es. Y todo el discurso cristológico es así. Dios no es extraño a lo humano, sino una posibilidad de lo humano. La plenitud de lo humano es la divinización. Aunque hay teorías interesantes que apuntan que si Cristo nació de María, cromosómicamente debería ser XX; yo no cuestiono que sea varón, porque no me interesa hacerlo y, en cualquier caso, si lo hiciera, tampoco ganaríamos nada, porque si fuera mujer sin que lo supiéramos, ¿qué hacemos con el varón? También queda fuera.

PRECIADO: A no ser que salgas del dualismo.

FORCADES: Exacto. Hay que decir que en el cristianismo, el discurso de la dualidad es contemporáneo. El clásico era aún peor; sólo reconoce una plenitud de lo humano: el varón, al que hace coincidir con la figura de Jesús. En el evangelio de María del siglo III, la hembra se varoniza para entrar en el cielo. Se hace virtuosa, que viene de virilidad, varón. Como el discurso unitario por lo masculino no se aguantaba, con Juan Pablo II se distinguen dos caminos de plenitud: el de la hembra y el del varón, pero a mí lo de construir dualidades artificiales en función del sexo y la identidad tampoco me convence. Tiene que ser algo más abierto. Aunque creo que la dualidad de género —o dimorfismo sexual, como diría Margaret Mead— no es solamente cultural, sino transcultural; sólo lo es como punto de partida antropológico, es decir en la infancia. Dicho muy resumido: tú tienes la figura de la madre y, respecto a ésta, tienes a la niña que se identifica con ella y al niño que rompe con ella. A mi entender, el error de la sociedad patriarcal es continuar con este modelo en la vida adulta, que es un modelo infantil. Tiene que haber una cesura en la vida adulta, subjetivarse según un referente que ya no es la madre. Puede ser la verdad, la bondad, una roca o Dios, tú eliges, pero no la mamá, porque entonces sólo reproduces esta dicotomía pero no te desarrollas como persona. La frase de Gálatas 3:28, "en Cristo Jesús no hay ni varón ni mujer" (en griego, ni masculino ni femenino) yo la concuerdo con el diálogo de Nicodemo, cuando se habla de nacer de nuevo y dice: "¿Cómo un adulto va a volver al vientre de la madre?". A lo que Jesús contesta: "No, no... Hay que nacer del agua y del espíritu". Yo eso lo entiendo como la subjetivación adulta.

VALDÉS: Usas un lenguaje entre bíblico y psicoanalítico.

FORCADES: Sí, empleo algunos conceptos del psicoanálisis, porque si uso el lenguaje de Máximo el Confesor, nadie me entendería. Lacan, en cambio, ya suena más... (*risas*).

PRECIADO: Me parece fascinante que intentes feminizar o dar una posibilidad más allá de lo masculino a la encarnación de Cristo, aunque de esto yo no puedo decir mucho porque, para mí, depende de un ejercicio de fe y, como norma general, a mí me interesa la palabra del poeta o del filósofo, no la del profeta ni la del político. A mí me interesa la palabra que puede profanar. Esto quizás a ti te parece horrible, pero por profanar, como dice Agamben, me refiero a sacar el lenguaje reservado al uso de lo divino y llevarlo a lo mundano, para que podamos dar significación a esa esfera que nos ha sido confiscada. En este sentido me fascina que hagas este bricolaje de signos en el ámbito de la Teología, que es un ámbito al que durante siglos sólo han podido acceder un determinado tipo de hombres.

FORCADES: Nos olvidamos de las místicas, que nunca llegaron a dominar el discurso pero que son muy importantes como excepción. Incluso, si me permites, en lo de "mística", ya hay un uso del lenguaje que es llamativo. ¿Cómo es que ellos se llaman teólogos y ellas místicas? Como se supone que ellas no podían pensar por sí mismas recurren al "Dios me ha dicho...". En Santo Tomás también hay una revelación, pero él la hace suya con la palabra.

PRECIADO: Volviendo a la posibilidad de hacer bricolaje conceptual, digo que de la encarnación de Cristo yo puedo decir poco. Ahora, respecto a la antropología ya sí que me distancio. ¿Dónde quedamos los intersexuales, los transexuales, los "otros" en tu teología? Cuando mencionas que el discurso cristiano de la primera época sólo concede la masculinidad como forma pura o esencial de la encarnación, fíjate que esto coincide con la historia de la sexualidad. Sabemos que hasta el siglo XVII, la noción de diferencia sexual, tal y como la conocemos, no existe. Es una invención relativamente reciente. Es más, y con todo el respeto, me choca que teniendo un doble registro, el teológico y el médico, trabajes con la antropología de la diferencia sexual cuando sabemos que es una ficción anatómico-política, y que si hay un lugar de violencia epistémica es precisamente en el diagnóstico prenatal y clínico (niño/niña). Me sorprende que en tu teología elijas partir del binarismo femenino/masculino, que es una construcción normativa, en lugar de partir de la irreductible multiplicidad del cuerpo en todas sus variables, y si quieres, por decirlo en tu lenguaje, Dios podría encarnarse en todas ellas.

FORCADES: Sí, para mí esto es el punto de llegada. Quiero decir, en lo que yo debo trabajar. Ahora, me llama la atención lo siguiente: ¿de dónde ha salido esta dicotomización (varón/hembra) para que se replique una y otra vez?, ¿de dónde viene la violencia de género y esa idea de culpabilidad de las mujeres —y aquí sigo a Kristeva...? Reconocer la dicotomía de género de entrada es la estrategia más potente que tengo para desactivarla después.

PRECIADO: Pero entonces la teología que practicas no puede ser *queer*. Si te acoges a Julia Kristeva no puede funcionar... Yo te animaría a no perder demasiado tiempo tratando de encajar la diferencia sexual en tu lenguaje de la encarnación, porque estamos viviendo un momento de crisis epistémica, como sucedió a mediados del XVII, en el que están cambiando los aparatos de verificación, es decir los sistemas de regulación social y política que nos sirven para decidir lo verdadero y lo falso, que hasta ahora era lo masculino y lo femenino. Cada vez hay más evidencias, e incluso en el discurso médico se está diciendo que hay una multiplicidad de formas morfológicas, genéticas, gonadales que exceden el orden binario. De aquí a cincuenta años quizás debamos aceptar la existencia de cuatro o cinco sexos... para complicarle a Teresa la tarea de encarnación de Cristo. O no. Quizás hasta sea más fácil. Para mí, uno de los problemas de la iglesia es que trabaja con una epistemología de dominación patriarcal. Imagino que la cuestión central es cómo convertir ese lenguaje en uno de liberación y no de dominación, aunque tengo una mirada mucho más escéptica sobre la historia de la teología. Últimamente estoy investigando sobre la colonización y la implicación del discurso teo-

lógico con esa tarea, que supuestamente era una tarea de evangelización. Sabemos con Walter Mignolo y Aníbal Quijano que la agenda secreta de esa humanización evangélica era, digamos claramente, la explotación colonial. Y no sé, entiendo tu tarea y me parece fascinante, pero quizás la doy por perdida en algunos sentidos. Aunque igual hay discursos teológicos subterráneos, que es lo que tú intentas recuperar...

FORCADES: Ahí está. En *La teología feminista en la Historia* presupongo que en el momento en que hay un discurso dominante, hay otro que lo pone en cuestión, y en este sentido la teología feminista ha existido desde el principio, no es un invento del siglo XX. Si fuera así, no me interesaría. Pienso en Marie de Gournay, Van Schurman y otras. De hecho, siempre digo que escribir ese libro me dio para llorar —porque si en el siglo I ya lo habían entendido, ¿qué hacemos veinte siglos más tarde con todo este sufrimiento?— y también me dio mucho alegría. Lo que nos falta es dar una continuidad a esta tradición que ha avanzado de un modo interrumpido.

ECOLOGÍA POLÍTICA

VALDÉS: Volviendo a la actualidad, las dos habéis sido muy críticas con el sistema capitalista. ¿Cuál es vuestro diagnóstico?

PRECIADO: Creo que uno de los brazos utópicos que mencionaba antes, y quizás el más importante, es el de la ecología política. No veo cómo una teología contemporánea no puede preguntarse qué estamos haciendo hoy o cuál es el proyecto de la modernidad. Y estoy con Foucault. La modernidad ha sido un proyecto tanatopolítico, en el sentido que lo que único que hemos ejercido son técnicas de muerte, y aquí entra el concepto de la diferencia sexual normativa, la heterosexualidad normativa, la producción de raza, la explotación del planeta...

FORCADES: Entiendo lo que dices y también estoy trabajando en el terreno ecológico. Miro de pensar el mundo como una creación entera que también es el cuerpo de Cristo, pero debo decir que, para mí, esto no equivale a hacer desaparecer lo humano en su singularidad. Yo soy responsable del árbol, el árbol no es responsable de mí. Esa responsabilidad esta muy ligada a nuestra libertad. En este sentido, la cesura para mí vuelve a ser esencial.

PRECIADO: ¡Claro que el árbol es responsable de ti cuando hace la fotosíntesis y transforma la luz y el agua en el oxígeno que tú respiras! Antes hablabas del concepto de relacionalidad, que para mí es más potente que el de libertad voluntarista, porque la libertad está en el entender que no hay vida fuera de un conjunto de relaciones que exceden lo humano.

FORCADES: Ahí ya nos vamos a mi tesis doctoral, que es una respuesta a Karl Rahner. En los años 60, él vino a decir que teníamos que cambiar el lenguaje teológico de la Trinidad. No podemos llamar "persona" al Padre, el Hijo y el Espíritu Santo porque la persona, en la modernidad, es un ser autónomo que no tiene nada que ver con esos tres. A lo que yo contesté: "No, no, lo que tenemos que hacer es cuestionar esa noción de persona como ser autónomo que se concibe a sí mismo con independencia de su relacionalidad". Si yo me creo en serio que ser persona es ser hecha a imagen de Dios, voy a coger mi noción de Dios y a cuestionar a partir de ella la noción de persona moderna. Para eso me baso en San Agustín: *Esse in* sería la dimensión de irreductibilidad distintiva (la libertad personal) y *Esse ad*, la dimensión relacional; y, en mi teología, no es que se complementen, sino que son dos aspectos de una misma realidad. Son dimensiones radicalmente simultáneas, constitutivas de lo humano, que no es posible dividir en femenino (más relacional o amoroso) y masculino (más libre o independiente).

PRECIADO: Mi noción de subjetividad, en cambio, no presupone la libertad individual. Ni como origen ni como destino. Igual suena pretencioso, pero quizás te sería más fácil trabajar con mi noción que con la tuya. Yo parto de un sujeto que es fundamentalmente vulnerable, relacional, nada virtuoso. Históricamente hemos construido la subjetividad como soberanía individual desde la necropolítica, desde la política de la guerra y la dominación, afirmando que sólo el "Hombre" podía ser sujeto de la historia. Pero hay otra filosofía, que es la de tejer redes para que la vida vulnerable pueda seguir existiendo, ser viable. Y yo creo que esa parte de la tradición mística que tú reivindicas iría por ahí, y precisamente ésta no reclama un sujeto heroico autónomo, sino un sujeto relacional, siempre dependiente.

FORCADES: No, si yo entiendo tu postura, pero es que yo no quiero renunciar a esa irreductibilidad. El problema, a mi entender, es que no todo el mundo ha tenido acceso a esa libertad personal, la que nos permite individualizarnos, porque nuestra estructura social siempre tiende a generar ciudadanos de "segunda clase", ya sea mujer, de raza negra, etc. Es más, me parece muy sospechoso que justo cuando todos empezábamos a tener acceso a ese espacio, el sujeto autónomo, o deja de verse como algo positivo o se vuelve una ilusión.

VALDÉS: ¡Vaya! Parece que nos llaman...

PRECIADO: Yo creo que no estamos tan lejos, Teresa, pero es que tú juegas con unas cartas contra las que el activista *queer* no puede jugar. En cuanto me descuido, me sacas la Trinidad, la encarnación de Cristo, ¡Dios...! (*risas*). Yo no tengo cartas metafísicas que poner sobre la mesa; simplemente la necesidad de transformar el mundo haciéndonos cargo críticamente de nuestra propia historia. Mi respuesta no puede venir de la Teología porque no creo que nadie vaya venir a salvarnos. Necesitamos otra política de la Tierra y creo que no la podemos hacer volviendo a poner en el centro el mito dominador y arrogante de lo humano. Necesitamos aprender del árbol más que de Dios.

FORCADES: "Le dije al almendro: 'Háblame de Dios'. Y el almendro floreció..."

Llegados a este punto, abandonamos la sala. A Teresa Forcades le tocaba inaugurar la Escuela Queer de Teología junto a Ulrike Augia y Lisa Isherwood. Cabe decir que al estar algo afónica, durante la entrevista tuvo que hablar susurrando, de modo que sus palabras cobraron el tono débil de ese contradiscurso que tanto reivindica. Pero no os equivoquéis: en su siguiente intervención, sacó un frasco Condis de pimienta negra. "Dicen que va bien para la voz. Probaré un poco y a ver qué pasa..." Tras aquella mini-performance con la que se ganó al público, Forcades pasó a actualizar la parábola del buen samaritano, de modo que el asaltado ya era una mujer violada ante la que no se detenían ni profesoras ni políticas, sino la prostituta inmigrante. Coincide con Beatriz Preciado en que a "los excluidos" les queda mucha pana que partir y lo harán. De entrada, un sector le ha dado la vuelta a un insulto (*queer*) para convertirlo en herramienta crítica. Y aquí estamos, tomando apuntes.

Andrea Valdés (Barcelona, 1979) es autora de una obra de teatro (*Astronaut*, Theatre O). Colabora con frecuencia en exposiciones y proyectos de artista y ha publicado en *La Vanguardia*, *Cinemanía* y *Les Inrockuptibles*.



SOBRE LOS ENEMIG

UNA CORRESPONDENCIA

Antonio Escohotado & César Rendueles

[1]



Estimado Antonio:

Los amigos de *El Estado Mental* me proponen que te haga una primera interpelación para iniciar una conversación en torno a algunos de los temas que vertebran *Los enemigos del comercio*. Me gustaría exponer, para empezar, por qué me parece que algunas argumentaciones favorables al mercado tienen mucha fuerza, aunque no las comparta.

Desde mi punto de vista, el principal atractivo de una mercantilización amplia es que permite pensar el vínculo social como un subproducto de la actividad individual no coordinada. A través del intercambio comercial establecemos una codependencia que no exige llegar a consensos profundos acerca de unas pocas concepciones de la vida buena. Eso significa que el mercado podría ser una especie de vacuna contra los proyectos identitarios e impositivos. Además, no es incompatible con cierto tipo de transformación política entendida como un proceso agregativo. Me refiero a esa clase de cambios sociales que no surgen a través del acuerdo colectivo, sino de la suma de decisiones individuales. Por ejemplo, nuestra vida familiar se ha hecho mucho más libre y menos impositiva que en el pasado sin necesidad de grandes debates públicos ni intervenciones institucionales.

Obviamente, esta comprensión del vínculo social implica un escepticismo importante respecto a la posibilidad de intervenir en la organización de nuestra vida en común a través de la deliberación política. Para mí es un coste excesivo, pues impide afrontar algunos retos relacionados con la justicia social que considero irrenunciables. Necesitamos llegar a algunos consensos y compromisos importantes para transformar un mundo que en algunos aspectos es intolerable.

No obstante, acepto que el punto clave es si la deliberación política no impositiva está a nuestro alcance o es una aspiración excesiva que conduce al enfrentamiento generalizado y a la violencia contra las minorías. Una respuesta clásica que a mí siempre me inquieta es justamente que la deliberación política profunda es una exigencia desmesurada que somete a las sociedades a tensiones excesivas. Desde esta perspectiva, las sociedades complejas necesitan una política de baja intensidad para no saltar por los aires y por eso el mercado es su urdimbre idónea. Las sociedades modernas sólo son posibles en un entorno de cordialidad y civismo. Me resisto a aceptar esta idea, pero creo que apunta a algo muy importante y que a menudo la izquierda ha descuidado: me refiero a las condiciones sociales —y no sólo políticas y materiales— de la democracia y la libertad. Me parece muy importante tomar en consideración qué tipo de relaciones personales son compatibles con las instituciones políticas por las que apostamos. Tal vez, por ejemplo, la democracia participativa sólo sea posible en cierto tipo de comunidades que nos resultan poco atractivas por distintos motivos.



Estimado César:

Agradezco la ocasión de profundizar en la temática evocada por *Los enemigos del comercio*, y empezaría directamente con tu interpelación si la reseña que publicaste hace algunas semanas sobre el segundo volumen no fuese útil para la próxima reedición. Concretamente, afirmas allí que “abundan los juicios de tono oracular virulentos, arrogantes y poco parsimoniosos”, cuando me he esforzado por huir de adjetivos, y con gusto los expurgaré si me orientas con un par de ejemplos.

GOS DEL COMERCIO

El origen de este intercambio de cartas está en una crítica de César Rendueles publicada en *Babelia* sobre el libro de Antonio Escohotado *Los enemigos del comercio, una historia moral de la propiedad II*. La reseña se titulaba "Un elogio del presente" y fue contestada por el mismo Escohotado en los comentarios de la web de *El País*. Desde la redacción de *El Estado Mental* vimos la conveniencia de propiciar un debate entre los dos sobre el mercado, la democracia, el igualitarismo y el capitalismo y sus alternativas, intentando dejar a un lado la polémica anterior.

También me deja pendiente de aclaración el aserto: "Las páginas psicodélicas que introducen esta segunda entrega [...] donde insiste de un modo ligeramente sonrojante en que [...] Google le ha permitido superar a los 'historiadores del movimiento comunista'". Al significado de "psicodélico" en este contexto se añade lo más concreto, que es saber a qué historiadores del movimiento comunista te refieres. Quizá quisiste decir historiadores comunistas, porque —salvo error— nadie ha emprendido el trabajo de documentar cronológicamente la tesis de que la propiedad es un robo y el comercio su instrumento.

Si leíste en detalle la segunda entrega te constará también que dedica algunas reflexiones al peso respectivo del sarcasmo y la ilación lógica en Marx, cuya costumbre de definir mediante epítetos brilla en los 17 aplicados a la mercancía. Pero quiero suponer que el diálogo iniciado para *El Estado Mental* descarta invectivas chistosas, y en todo caso me impongo esa pauta. Vayamos al asunto.

Ignorar la identidad del programa ebionita y el materialismo histórico ha conducido a una distinción entre comunistas científicos y utópicos tan artificiosa como la establecida entre agua bendita y del grifo, velando no sólo la continuidad del mensaje popularizado por el *Sermón de la montaña* ("benditos sean los pobres de espíritu, los humildes y los perseguidos"), sino el contraste entre socialismo democrático y socialismo mesiánico (o comunismo propiamente dicho). Me parece que tu interpelación se desmarca de los genocidios amparados en la lucha de clases, y de sus correlativos imperios policiales, sin renunciar por otra parte al corpus de representaciones legado por Marx y Lenin —considerando que haya un vínculo sólo contingente entre ambas cosas—, y te sigo párrafo a párrafo.

"El principal atractivo de una mercantilización amplia es que permite pensar el vínculo social como un subproducto de la actividad individual no coordinada [...] Eso significa que el mercado podría ser una especie de vacuna contra los proyectos identitarios e impositivos [...] Por ejemplo, nuestra vida familiar se ha hecho mucho más libre y menos impositiva que en el pasado". Coincido contigo. El juego de oferta y demanda previene tanto purgas eugenésicas como intrusiones en la esfera privada, y el pasado fue más opresivo. Por lo demás prefiero actividad espontánea a "no coordinada", pues la sociedad comercial se distingue de la clerical-militar —y de su resurrección como dictadura proletaria— por no confundir lo real con lo pensado, y confiarse a procesos de autoorganización en vez de remozar pautas del cuartel y el convento.

Para Marx, recuérdese, los males se solventarán en todo caso por medio de "control consciente", algo que en *La miseria de la filosofía* identifica con "renunciar a los intercambios individuales", y aplicando ese criterio, Lenin declara en 1920 a Fernando de los Ríos: "El problema para nosotros no es de libertad, pues respecto a ésta siempre preguntamos: ¿libertad para qué?". Ambos ven en lo complejo un mero agregado de simples, que seguiría tan sujeto a mandatos y planes como si fuese "un individuo simplemente más grande" (Platón, *República*). Su energía les permitió convencer a bastantes de que la praxis debía sustituir a la observación, aunque desde 1917 —cuando la praxis se sobrepuso indefinidamente en Rusia— la historia registra una secuencia de contratiempos, todos ellos derivados de pretender domar la complejidad con simplezas.

Nuestras sociedades son obra humana sin ser fruto de humano designio, como dijo ya Luis de Molina a finales del XVI, y pretender cambiarlas a golpes de decreto se ha revelado tan ruinoso en principio como imposible a la postre. Aunque Marx viese en las instituciones el reducto último de la alienación, esas obras de todos y de ninguno —desde las sintaxis al dinero, la empresa o el proyecto científico— son depósitos de una inteligencia impersonal que procesa magnitudes de información superiores a la capacidad de cualquier entendimiento particular. Es memorable que el más erudito de los simplistas postulase abolir la institución estatal, sin percibir que las responsabilidades atribuidas a esa persona jurídica incumben en exclusiva a cada Gobierno, poniendo así la primera piedra del Estado totalitario.

"Obviamente", prosigues, "esta comprensión del vínculo social implica un escepticismo importante respecto a la posibilidad de intervenir [...] a través de la deliberación política. Para mí es un coste excesivo, pues impide afrontar algunos retos relacionados con la justicia social que considero irrenunciables". Respondo que la justicia es siempre social o intersubjetiva —y por eso se define como "dar a cada uno lo suyo" (Ulpiano)—, e independizarla del merecimiento transforma la ecuanimidad en victimismo, viciando su concepto. Por lo demás, no me di cuenta de ello hasta investigar la historia del movimiento comunista.

Maldiciendo a sus inversos, el credo ebionita bendice —por este orden— al pobre de espíritu (*parvulus* lo llamará San Jerónimo), al pobre material y al perseguido, y el marxismo-leninismo bendice a "la clase explotada". Pero toca saber —como empezó

planteando Simmel— qué tienen en común los crédulos, los económicamente humildes y los procesados por algún motivo. Y toca por lo mismo saber en qué coinciden los miembros de una clase que Marx no llega nunca a definir, pues para el *Manifiesto* "la fuente de ingresos determina dos grandes campos hostiles", pero *El Capital* (cap. 52, vol. III) concluye reconociendo que la fuente de ingresos ofrece sólo "una infinita fragmentación".

El gran hallazgo del comunismo antiguo y moderno es precisamente el *uníos* dirigido a personas sin parentesco material, sentimental o ideológico, a quienes promete "un paraíso en la Tierra" si prescinden del *tuyo* y el *mío*. Sin esa cura específica no es concebible el llamamiento inespecífico al insatisfecho con su ahora, dada la infinitud de circunstancias objetivas y subjetivas promotoras de desdicha. La "justicia social" sirve de coartada para monarquías como las instaladas todavía en La Habana o Pyongyang, pero una justicia digna de tal nombre no puede ir más allá de una igualdad ante la ley, que, en caso de existir —y eso dependerá en todo caso de respetar el sufragio universal secreto, ejercido periódicamente—, tiende por sí sola a igualar las oportunidades de promoción.

El logro más feraz de las sociedades comerciales ha sido pasar de castas determinadas por la cuna a una movilidad social intensa, en cuya virtud todos ascienden y descienden sin pausa, por una acción combinada de la suerte y el merecimiento. La igualdad material es tan deseable como la de nariz, color o número de zapato, además de ser mentira en todos los casos concretos donde un tirano se perpetúa gracias a ella.

Leo y releo sin acabar de entender qué quieres decir al plantearte "si la deliberación política no impositiva está a nuestro alcance o es una aspiración excesiva que conduce al enfrentamiento generalizado y a la violencia contra las minorías". Antes llamabas "actividad no coordinada" a la espontaneidad, ahora "política no impositiva" a los derechos civiles, y sólo parece manifiesto el rechazo de una actitud conciliadora. Eso sugiere al menos la continuación, pues si bien "las sociedades modernas sólo son posibles en un entorno de cordialidad y civismo, me resisto a aceptar esta idea". Esto me lleva a suponer que experimentas como traición a la justicia social una renuncia a la lucha de clases, y a la disposición guerracivilista, aunque tampoco lo dices en términos llanos.

Finalmente, tu interpelación refiere lo siguiente: "Pero creo que apunta a algo muy importante y que a menudo la izquierda ha descuidado: me refiero a las condiciones sociales —y no sólo políticas y materiales— de la democracia y la libertad [...] Tal vez, por ejemplo, la democracia participativa sólo sea posible en cierto tipo de comunidades que nos resultan poco atractivas por distintos motivos".

El "nos" del "nos resultan poco atractivas" ¿a quién se refiere? ¿Cuáles son las comunidades repulsivas, y por qué motivos? No veo en el mecanismo democrático una panacea sino el mal menor en política, cuya principal ventaja radica en limitar la perpetuación de pulsiones simplistas, asegurando con sus comicios ocasionales que ningún autócrata se perpetúe como Comandante Supremo.

Teniendo 24 años, en *Quiénes son los amigos del pueblo* (1894), uno de sus escritos más extensos, Lenin cambia el tipo de letra para afirmar: "¡La RUPTURA COMPLETA y FINAL con las ideas de los demócratas es INEVITABLE e IMPERATIVA!". Meses antes de morir, en *Militancia materialista* (1923), observa: "La democracia moderna (tan irracionalmente venerada por mencheviques, social-revolucionarios, anarquistas, etc.) no es sino libertad para predicar lo ventajoso para la burguesía, las ideas más reaccionarias". ¿Qué te parece?

La *Física* de Aristóteles concibe el devenir de la vida como una progresiva penetración de la materia por la forma. Llevado al hombre, su reflejo es el proceso en cuya virtud la voluntad va siendo templada por la inteligencia, y de la aspiración inculta pasa a cultivar el estudio. Te propongo pues seguir dialogando, porque el hielo se ha roto y cada vez hablaremos con el corazón más en la mano, aprendiendo ambos cosas que todavía ignoramos.

[2]



Estimado Antonio:

Tengo que reconocer que me resulta poco deportiva la idea de que el autoritarismo de algunos proyectos que se autodenominan socialistas demuestre el fracaso de los principios políticos igualitaristas. Da la impresión de que crees que el socialismo se ha enfrentado a un conjunto de experimentos cruciales popperianos que lo han refutado. Escribes, por ejemplo, "la 'justicia social' sirve de coartada para monarquías como las instaladas todavía en La Habana o Pyongyang". ¿Deberíamos aplicar ese mismo criterio al liberalismo? ¿Recordar las conexiones entre la Universidad de Chicago y Santiago de Chile en los años más atroces de la dictadura de Pinochet? ¿O aquel discurso del nazi Carl Schmitt en el que abogaba por un "Estado fuerte para una economía privada sana y libre"? Carlos Fernández Liria suele citar una serie de países en los que, tras vencer democráticamente una opción socialista que aspiraba a llevar a la práctica su programa electoral, se ha producido un golpe de Estado: España, Guatemala, República Dominicana, Indonesia, Chile, Nicaragua, Haití, Argelia, Venezuela, Paraguay... Hasta hace poco en Colombia eran asesinados cien sindicalistas al año, con tasas de impunidad cercanas al 100%. La verdad, acusar al socialismo de tener una pulsión "guerracivilista" me parece un poco como lo de aquel chiste sobre los abusos sexuales a menores: "es que las visten como putas". Para ser justos, creo que a estas alturas quedan pocos proyectos políticos que no arrastren tras de sí una larga herencia criminal. No creo que podamos optar por uno u otro comparando la profundidad de las fosas comunes.

Te plantearía, en cambio, dos cuestiones por las que creo que el liberalismo debería sentirse interpelado porque afectan a su núcleo normativo y a sus posibilidades de realización.

La primera de ellas tiene que ver con el hecho de que los procesos de democratización se detienen a la puerta de las empresas. En nuestra vida laboral aceptamos niveles de tutela y sumisión que nos repugnarían no sólo en el espacio público sino incluso en nuestros hogares. ¿Es compatible una sociedad justa y democrática con esta servidumbre generalizada? ¿Realmente no existe ninguna re-

Ilustraciones de Ginés Martínez

troalimentación entre estas prácticas privadas y nuestra capacidad de intervención política? Los centros de trabajo son archipiélagos de autoritarismo en un océano de estado de derecho y ciudadanía. Como escribía Hayek "la competencia es siempre un proceso merced al cual un pequeño número fuerza al gran número a hacer lo que éstos no quieren, ya sea trabajar más duro, cambiar hábitos de comportamiento, o dedicar un determinado grado de atención a su trabajo". Por supuesto uno siempre puede argumentar que una servidumbre voluntaria no debe considerarse tal. Pero la cuestión entonces es que parece imprescindible garantizar al menos que esa relación sea realmente voluntaria. Y, la verdad, resulta llamativo la enorme cantidad de medidas coercitivas, a veces muy violentas, que hacen falta para que la gente acceda "voluntariamente" a vender su fuerza de trabajo con una enorme desigualdad en la capacidad de negociación entre trabajadores individuales y empresarios. Creo que el mercado de trabajo libre de fricción es un experimento de laboratorio —una utopía, en el sentido más negativo de la expresión— que limita gravemente nuestra capacidad de deliberación política.

El segundo conjunto de cuestiones que te quería subrayar son empíricas. Escribes: "Una justicia digna de tal nombre no puede ir más allá de una igualdad ante la ley, que en caso de existir [...], tiende por sí sola a igualar las oportunidades de promoción [...]. El logro más feraz de las sociedades comerciales ha sido pasar de castas determinadas por la cuna a una movilidad social intensa, en cuya virtud todos ascienden y descienden sin pausa". La realidad es que los países con mayor movilidad social son los que tienen un estado social más desarrollado. Si quieres vivir el sueño americano, deberías pensar en mudarte a Suecia. En nuestro país, desde hace décadas, tres de cada cuatro puestos laborales de élite está ocupado por hijos de la élite.

Más en general, me parece que el problema de la meritocracia es que no tiene nada que decir acerca de los niveles de desigualdad. Podemos llegar a estar de acuerdo en que ciertos talentos y esfuerzos deben ser recompensados desigualmente, pero otra cosas muy distinta es cuánto. En este caso, la cantidad importa y mucho. Una sociedad donde los directivos de las empresas ganan 400 veces más que su empleado medio es completamente distinta de una donde gana diez veces más. Esas desigualdades extremas son un problema en sí mismas. Como demostraron Richard Wilkinson y Kate Pickett, las sociedades menos igualitarias padecen mucho más un repertorio de problemas sociales y malestares asombrosamente amplio: menor esperanza de vida, más violencia, peores resultados educativos, más desconfianza en los demás, más acoso escolar, más enfermedades mentales, mayores niveles de encarcelamiento...

"EL JUEGO DE OFERTA Y DEMANDA PREVIENE TANTO PURGAS EUGENÉSICAS COMO INTRUSIONES EN LA ESFERA PRIVADA. EL PASADO FUE MÁS OPRESIVO"

Antonio Escohotado

"YO DIRÍA QUE ES AL REVÉS. LA GENERALIZACIÓN DEL MERCADO ES CONTEMPORÁNEA DE LA APARICIÓN DE APARATOS DE CONTROL A UNA ESCALA NUNCA ANTES CONOCIDA"

César Rendueles



Estimado César:

Como mi respuesta a tu primera interpelación muestra, te sigo párrafo por párrafo, respondiendo a cada pregunta y comentario. Me pregunto qué te impide hacer lo mismo, dejando en el tintero no sólo todo lo relativo a tu reseña sobre *Los enemigos del comercio*, sino las cuestiones planteadas ulteriormente. Empiezo sugiriendo que la distinción entre socialismo utópico y científico resulta sofística, para añadir que la diferencia real acontece entre socialismo democrático (línea Saint-Simon-Bernstein) y socialismo comunista (línea Marx-Lenin), pero además de omitir cualquier comentario al respecto te permites seguir usando "socialismo" en la versión más ambigua, donde Willy Brandt, Fidel y Pol Pot seguirían perteneciendo a la misma cuerda. Te sugiero que justicia social es un oxímoron, y ni una palabra dices al respecto.

Te pregunto: "El "nos" del "nos resultan poco atractivas" ¿a quién se refiere? ¿Cuáles son las comunidades repulsivas, y por qué motivos?", obteniendo también la callada por respuesta. Te pido que te pronuncies sobre *Militancia materialista* (1923) de Lenin, donde observa que "La democracia moderna (tan irracionalmente venerada por mencheviques, social-revolucionarios, anarquistas, etc.) no es sino libertad para predicar lo ventajoso para la burguesía, las ideas más reaccionarias", pero vuelves a callar. Sugiero que el "uníos" del *Manifiesto comunista* se dirige a personas sin parentesco material, sentimental o ideológico, vinculadas sólo por el descontento, y ni una frase te merece el análisis de Simmel al respecto.

Me permití suponer que renunciábamos a invectivas chistosas, como llamar "psicodélica" a la introducción de mi segundo volumen, aunque en la primera línea de la segunda interpelación encuentro un "poco deportiva" (esto es, tramposa), y dentro de ese mismo párrafo la mención al chiste sobre "'que las visten como putas'". Quizá te resulta imposible escribir sin insultar, como era el caso de Marx y Lenin, pero ni con esas te librarás de un interlocutor que evita por sistema el recurso a adjetivos, adverbios o burlas, y seguirá comentando respetuosamente tus observaciones, una por una.

"Da la impresión de que crees que el socialismo se ha enfrentado a un conjunto de experimentos cruciales popperianos que lo han refutado". No puede dar esa impresión un libro que define el socialismo como "rama del liberalismo comprometida con el sistema democrático", y lejos de pontificar sobre entelequias como el socialismo comunista se concentra en reconstruir la historia de quienes han cifrado el paraíso terrenal en derogar la propiedad privada. Tampoco puede dar esa impresión mi respuesta a tu primera interpelación, que en ningún momento habla de refutar cosa alguna, limitándose —como *Los enemigos del comercio*— a aportar datos ignorados. Ojalá aprendiésemos de la historia, en vez de tergiversarla para no tocar alguna idea fija, pero veo que la imputación de refutador se introduce para exculpar a las monarquías de La Habana y Pyongyang, pues "¿Deberíamos [...] recordar las cone-

xiones entre la Universidad de Chicago y Santiago de Chile en los años más atroces de la dictadura de Pinochet? [...] Hasta hace poco en Colombia eran asesinados cien sindicalistas al año, con tasas de impunidad cercanas al 100%".

En otras palabras, los crímenes del liberalismo son tantos como los del comunismo, y "no creo que podamos optar por uno u otro comparando la profundidad de las fosas comunes". He ahí el problema del verbo *creer*, que permite dar por verdadero lo intangible e incluso lo falaz, pues añadirle el adjetivo "atroces" habilita para comparar a Pinochet con Lenin o Mao, cuando la pretensión de crear al Hombre Nuevo impuso un salto cuántico. Los censos rusos muestran que entre 1918 y 1922 el país perdió por hambre y frío a un quinto de su población (excluyo el millón y medio causado por la guerra civil creada al disolver la proyectada Asamblea Constituyente, y el medio millón largo de fusilados entretanto por la Checa), pasando de más de 160 a menos de 130 millones. ¿Le ves a eso, o al Gran Salto Adelante de Mao, comparación numérica con el Chile pinochetista? Pero sobre todo, ¿imputas a la Escuela de Chicago sus crímenes? ¿También mató a "los sindicalistas" colombianos? ¿No fueron muchos más los sindicalistas exterminados por gobiernos de bandera roja?

Absolutismo y relativismo se distinguen por rechazar o introducir términos precisos de comparación. Al equiparar las violencias creadas por el conservadurismo —o por las innovaciones liberales— con la ambición de crear al Hombre Nuevo (también llamado yo-masa), pasas por alto algo reconocido por el propio Lenin: "conseguir que el 98% de la población se amolde al 2% de nuestro proletariado industrial". Quizá tampoco estás informado de que Marx, Engels, Lenin y Trotsky jamás trabajaron para ganarse la vida y vivieron como señoritos, de la familia y de sablazos a sus amigos. El primero prefirió ver morir de inermidad a tres hijos antes que emplearse en la academia de idiomas de su íntimo Wolff, y los dos últimos fueron rentistas hasta que el liderazgo conquistado mediante un golpe de estado les permitió disponer a su antojo de requisas ordenadas por ellos mismos.

Alegas luego que "los procesos de democratización se detienen a la puerta de las empresas. En nuestra vida laboral aceptamos niveles de tutela y sumisión que nos repugnarían no sólo en el espacio público sino incluso en nuestros hogares. ¿Es compatible una sociedad justa y democrática con esta servidumbre generalizada?" Al fin aparece una proposición no ambigua, y con gusto entro a comentarla. Reclamar que las empresas sean democráticas encierra a mí entender varios contrasentidos. Para empezar, el sufragio periódico corresponde en exclusiva a entes públicos como Estados y municipios, gestores de bienes comunes, y aplicarlo a la empresa supone olvidar que es una iniciativa privada llevada adelante por personas que no son burócratas sino focos de empleo y sostenes del desarrollo tecnológico. Sólo asumiendo con éxito los riesgos del trabajo por cuenta propia se capacitan para ofrecer salarios y otras remuneraciones a personas menos tenaces e ingeniosas que ellos en términos laborales. ¿Nos prohíbe alguien elegir la diversificada profesión de autónomo?

La vía marxista a la abundancia sí lo prohíbe, y a los tres días de instalar su autocracia, Lenin decreta un reclutamiento laboral indiscernible del militar, que permite perseguir como prófugo —y fusilar *in situ* o internar en campos de trabajo/exterminio— a quien pretenda trabajar en otra rama o sitio, profetizando de paso que su inventiva y diligencia se multiplicará "infinitamente" al formar parte de establecimientos nacionalizados. Si es "servidumbre generalizada" la contratación actual ¿qué nombre le das a este esquema, vigente todavía en La Habana y Pyongyang? Te aclaro, por cierto, que dicho reclutamiento indignó en octubre de 1917 a los representantes sindicales del textil y la metalurgia —"deroga todas las conquistas de nuestra clase, desde el derecho de huelga a la propia contratación"—, llamados efímeramente Oposición Obrera, pues ninguno de aquellos sindicalistas sobrevivió a su protesta.

La propaganda bolchevique dibuja banqueros panzudos que fuman puros mientras sus capataces fustigan a legiones de gentes tan descarnadas como las de Auschwitz, y me pregunto si tienes en cuenta que durante medio siglo el sistema gulag fue capaz de ir reponiendo una mano de obra no menos famélica, aunque raro año inferior a 15 millones de forzados. A la arbitrariedad de ignorar al trabajador por cuenta propia, Marx añadió una ceguera sociológica que pone en el mismo saco a empresarios, banqueros y terratenientes, aunque el fabricante/inventor nunca fue un dueño de banca —ni un rentista, como Marx y los demás grandes líderes de la igualdad material—, sino más bien el responsable de que el previo anillo producción-consumo se convirtiese en la espiral ascendente del desarrollo económico.

Si prefieres, no conozco benefactores de la Humanidad comparables con Gates o el tándem Page-Brin, fundadores de Google, todos ellos convencidos de que —como empezó declarando Carnegie—"quien muere rico muere deshonrado", y dispuestos por lo mismo a concentrar sus fortunas en obras filantrópicas, hasta constituir un fondo del cual viven hoy en buena medida no sólo África sino los damnificados por grandes catástrofes naturales. La semana de 40 horas, sin ir más lejos, es una institución creada espontáneamente por empresarios como Zeiss y Bosch en Alemania, y algo después por Ford en Estados Unidos.

Tu reseña a *Los enemigos del comercio* recordaba en cierto momento "la densidad sociológica de la labor empresarial", pero veo que prefieres dar marcha atrás: "Parece imprescindible garantizar al menos que esa relación [la laboral] sea realmente voluntaria. Y, la verdad, resulta llamativa la enorme cantidad de medidas coercitivas, a veces muy violentas, que hacen falta para que la gente acceda "voluntariamente" a vender su fuerza de trabajo con una enorme desigualdad en la capacidad de negociación entre trabajadores individuales y empresarios". Reaparece así el "te ganarás la vida con el sudor de la frente" como pecado original, algo que el escriba bíblico imputa a "la mujer" (*eva* en hebreo) y Marx a la propiedad privada, si bien esclavitud y servidumbre fueron endémicas hasta consolidarse la sociedad comercial. Reclamas que el aspirante a un empleo remunerado tenga más "capacidad de negociación" —para poder vender así "voluntariamente" su trabajo—, y te invito a contextualizar el desiderátum: ¿En qué zona del planeta hay, a tu juicio, más capacidad de negociación laboral, y en qué medida influye sobre ello la tasa de paro?

Marx no dedicó páginas al derecho del trabajo, pues consideraba imposible todo avance real en ese terreno hasta abolir la propiedad privada, un acto al que algunos se resisten irracionalmente, pues sólo entonces "correrán a chorro lleno los manantiales de la riqueza colectiva". Mientras subsistan el *tuyo* y el *mío* todo estará corrompido por los intereses de la privacidad, empezando por la moral y el derecho. ¿Qué te parece ese criterio de "amoralidad revolucionaria"?

Tras alegar que las empresas deben ser democráticas, y el trabajo por cuenta ajena un asunto cualitativamente más voluntario, leo que "el mercado de trabajo libre de fricción es un experimento de laboratorio —una utopía, en el sentido más negativo de la expresión— que limita gravemente nuestra capacidad de deliberación política". Veo que cambias de criterio sobre la utopía, un fenómeno cuyo aspecto positivo te sugirió llamar "Un elogio del presente" a la reseña sobre mi libro, y cuyo aspecto negativo te permite volver los ojos sobre el mundo prosaico. Muy bien, sigamos con los ojos puestos en él y comprobaremos que el mercado no necesita estar "libre de fricción" para ser un mercado libre, pues sólo a partir de la ionosfera reina un relativo vacío. De allí para abajo todos los actos implican roce, y que el trabajo pueda contratarse me parece una bendición comparado con los sistemas esclavistas y serviles, por no mencionar la salvajada del reclutamiento industrial decretada en su día por la parte/todo, el Partido. La alternativa sempiterna al mercado de bienes y servicios es el mercado de personas.

Por lo demás, no me queda claro el "nuestra" que antepones a deliberación política. Como el "nos" del "nos resultan poco atractivas" (interpelación 1), vacilo entre pensar que te refieres a la mayoría estadística —lo que suele llamarse "la gente"— o a los antiliberales en particular.

Luego aseveras que "los países con mayor movilidad social son los que tienen un estado social más desarrollado". No tengo datos planetarios al respecto, pero bien podría ser el caso. Jamás me ha parecido arbitrario el *welfare state*, sino más bien la respuesta pragmática al guerracivilismo. Estados Unidos se vacunó de esa tentación ya antes de la Gran Guerra, aunque en Europa no estamos igualmente a cubierto, y las instituciones del *welfare* —creadas por el Liberal Party británico entre 1914 y 1916— me parecen estupendas. También se lo parecieron a Keynes y hasta a Hayek, por mucho que algún desinformado alegue otra cosa. A tales efectos lo fundamental es recordar que sólo los países prósperos pueden permitirse dichas prestaciones, y que a cada ciudadanía corresponde decidir si le conviene más la seguridad privada o la pública.

Buena parte de Europa optó por lo segundo, y bendita sea. Por lo demás, no nos equivoquemos sobre el origen de los recortes a esas prestaciones. Su causante no es el Gobierno, obligado a algo siempre impopular por el calamitoso estado de la Hacienda, sino quien se dio un baño de multitudes a costa de vaciar las arcas públicas, prefiriendo hipotecar a sus sucesores. La esfera económica es un universo autorregulado, donde la capacidad de las instituciones estatales no sólo resulta limitada sino a menudo problemática, porque para arreglar aquello solemos estropear lo otro, y basta tener presente que, allí de donde no hay, no se saca. Los intereses del *debe* sólo se pagan con desplomes del valor, y cualquier subvención a una rama sin expectativas de convertirse en fructífera constituye un agravio comparativo para todo el resto.

Por último, afirmas que "las sociedades menos igualitarias padecen mucho más un repertorio de problemas sociales y malestares asombrosamente amplio: menor esperanza de vida, más violencia, peores resultados educativos, más desconfianza en los demás, más acoso escolar, más enfermedades mentales, mayores niveles de encarcelamiento...". Trataré de encontrar el estudio mencionado de Wilkinson y Pickett, para informarme mejor sobre la naturaleza dependiente de esas variables. Quizá en tu próxima interpelación me aclares cuáles son las "sociedades menos igualitarias".

[3]



Estimado Antonio:

Me parece que es difícil que vayamos a encontrar un punto de consenso respecto a la interpretación del sentido general de algunos procesos históricos de largo recorrido. Por ejemplo, podría recordarte los cinco millones de muertos en Vietnam; responderte que si no se puede responsabilizar a Friedman de los crímenes de Pinochet —a pesar de que, por cierto, mantuvieron una relación muy cordial—, menos aún se puede culpar a Marx de los de Stalin; que si algunos intelectuales socialistas han vivido sin trabajar, otros tantos liberales son funcionarios napoleónicos pagados por papá Estado... Por eso me parece más provechoso, en vez de ir glosando minuciosamente tus comentarios, utilizarlos para explorar algunos temas adicionales de forma que podamos seguir detectando acuerdos y discrepancias.

Lo primero tiene que ver con la libertad personal. Fui insumiso, estuve condenado a cuatro años de inhabilitación y visité a muchos compañeros en la cárcel. Así que, créeme, soy extremadamente reacio a la intromisión del Estado en mi vida. En ese sentido, la izquierda comparte algunos rasgos importantes con el liberalismo político más honesto. Me parece injusto identificar el igualitarismo con un deseo de control colectivo. Yo diría que es más bien al revés. La generalización del mercado en la modernidad es contemporánea de la aparición de aparatos de control gubernamental a una escala nunca antes conocida. El neolibealismo es una época de gran control social: se ha multiplicado el gasto militar y policial, el número de personas encarceladas o la concentración de los medios de comunicación hegemónicos. Limitar el peso del mercado en nuestras vidas e incrementar la igualdad no nos protege automáticamente del autoritarismo estatal, pero ayuda.

Eso no significa renunciar a la iniciativa privada y al mercado, aunque me parece que sobrestimas muchísimo el papel que desempeñan las empresas en la innovación tecnológica (por ejemplo, más del 70% de los artículos científicos citados en las patentes industriales estadounidenses proceden de instituciones públicas). Lo crucial, para mí, es que muchos liberales juegan con un malentendido entre los mercados históricos y el capitalismo como sistema mercantil generalizado. El mercado es una institución prácticamente universal y a veces socialmente muy positiva, pero que tradicionalmente ha sido periférica: algo que pasaba algunos días en ciertos lugares, por ejemplo los días de mercado en la plaza del mercado. Nuestra civilización es la primera que ha intentado que las relaciones competitivas que se dan en el mercado colonicen la práctica totalidad de realidad social. Con escaso éxito, por cierto. A eso me refería cuando decía que es un proyecto utópico. Nunca ha habido mercados libres como los que describen los manuales de economía y busca el FMI. No sólo la mercantilización generaliza-

da ha sido un proceso extremadamente violento, sino que la mayor parte de los mercados masivos han sobrevivido gracias a una intervención permanente de los gobiernos, que han socializado pérdidas y privatizado beneficios. Las ayudas de EE UU a su banca han supuesto el equivalente a varios planes Marshall, por no hablar del ejemplo mucho más cercano de Bankia. No sé si la justicia social es un oxímoron, pero llama la atención lo mucho que tiene que intervenir el Estado para respaldar y financiar la injusticia económica.



Estimado César:

El principal problema de que consideres "más provechoso" no "ir glosando minuciosamente" mis comentarios es que —como en tu reseña a *Los enemigos del comercio*— la costumbre de picar y pasar a otra cosa me impide saber siquiera qué piensas de Marx y Lenin, o de Cuba y China, e incluso qué política práctica propone el "igualitarismo".

Ahora alegas en primer término los millones de muertos en Vietnam y que "si no se puede responsabilizar a Friedman de los crímenes de Pinochet —a pesar de que, por cierto, mantuvieron una relación muy cordial— menos aún se puede culpar a Marx de los de Stalin". Pero Marx propuso textualmente "aliviar los dolores de parto del hombre nuevo con terrorismo" (repasa al efecto su *Nueva Gaceta del Rhin,* último número), y Stalin gobierna precisamente en su nombre. La imaginaria regla de tres —lo que Stalin es a Marx lo resulta más "aún" Pinochet a Friedman— resulta tan incongruente como equiparar guerras con hambrunas. En el sudeste asiático mataron con metralla y napalm. En Rusia quien mata entre 1918 y 1921 —a seis veces más personas en un tercio del tiempo— es una escasez de proteínas y combustibles disparada por las requisas de Lenin, pues antes de sufrirlas a cambio de billetes devaluados el campesino prefiere reducir al mínimo la superficie cultivada, e incluso sacrificar a sus animales.

(Por lo demás, tanto nos enfureció la masacre alevosa de Vietnam, que en 1965 tres amigos fuimos a su consulado en París para preguntar si admitían voluntarios. El funcionario repuso: "Vienen miles como ustedes, sobre todo norteamericanos, pero no sobrevivirían a la selva. Sí les agradeceríamos mucho cualquier aportación económica". Luego, los campos de "reeducación" provocaron una mortandad superior a la bélica, y la huida de medio país.)

El problema de analogías como las recién mencionadas es que siguen eludiendo el asunto crucial de si la propiedad privada y el comercio pueden sustituirse ventajosamente por otras instituciones, y omiten tanto la naturaleza específica del autoritarismo comunista como su propia historia. Leo luego que "fui insumiso, estuve condenado a cuatro años de inhabilitación y visité a muchos compañeros en la cárcel. Así que, créeme, soy extremadamente reacio a la intromisión del Estado en mi vida". En 1964 fui el único degradado por "indisciplina e ideas subversivas" entre los 5.000 y pico alféreces que juraron bandera en el campamento de La Granja, si bien en vez de inhabilitación para cargo público obtuve 14 meses de batallón disciplinario en Ventas de Irún. Desde entonces me tomé a pecho desafiar preceptos injustos, y pasaría otros 14 meses en un par de penales a cuenta de la cruzada farmacológica.

Comentas que "si algunos intelectuales socialistas han vivido sin trabajar, muchos liberales son funcionarios napoleónicos pagados por papá Estado". Lejos de sorprenderte que no "algunos" sino todos los cabezas de fila —Blanqui, Bakunin, Marx, Engels, Lenin y Trotsky— fuesen señoritos, la constatación te mueve a alegar que "muchos" liberales son empleados públicos. Ahora bien ¿quién incluye en su programa como punto irrenunciable que todos vivirán a expensas del Estado? ¿Los liberales? Sin ir más lejos, ¿te consideras tú un funcionario napoleónico?

En cuanto a que "la izquierda comparte algunos rasgos importantes con el liberalismo político más honesto", sólo puedo repetir que el socialismo es a mi juicio —y al de Bernstein y Jaurès— la rama del pensamiento liberal comprometida con la democracia. Cuando era joven solía decir que quien no es de izquierda es un energúmeno, algo que sigo pensando mientras entendamos por izquierda compasión hacia los demás y respeto incondicional por el conocimiento. Con el paso de los años fue ahondándose la diferencia entre esa acepción y el rencor victimista encarnado originalmente en el "los últimos serán los primeros" —reformulado dos milenios después como "el motor del progreso es la lucha de clases"—, y sugiero que el término se ha hecho demasiado equívoco. Quienes antes se reconocían como de derechas prefieren hoy llamarse centro; apenas nadie osa apoyar abiertamente el totalitarismo inaugurado por los bolcheviques; los nostálgicos de una izquierda "unida" podrían llamarse eurocomunistas sin faltar a la veracidad, y para describir las opciones actuales de voto quizá ninguna dicotomía valga, diría yo que por fortuna, pues cualquier retroceso del maniqueísmo es progreso.

Discutir "el papel que desempeñan las empresas en la innovación tecnológica" —y basarse para ello en "los artículos científicos citados en las patentes industriales estadounidenses"— es una ocurrencia tan infundada como hablar de "época neoliberal" cuando ni siquiera defines en qué se distingue de la liberal. Luego declaras que ha tenido "escaso éxito" el intento de "que las relaciones competitivas que se dan en el mercado colonicen la práctica totalidad de realidad social", y si bien empezaste este intercambio de ideas afirmando: "nuestra vida se ha hecho mucho más libre y menos impositiva", ahora aseveras que "la mercantilización generalizada ha sido un proceso extremadamente violento". ¿En comparación con qué? La sociedad comercial —así llamada desde Thomas Paine— se distingue del resto de las ensayadas por no recurrir sistemáticamente a la violencia. En su presente estadio convive sin duda con la venalidad y el embrutecimiento, pero ¿desde qué jerga partidista está siendo juzgado el lenguaje? O, si lo prefieres, ¿dónde está la alternativa?

Rematando la secuencia de preguntas contestadas con preguntas o silencios, mencionas "lo mucho que tiene que intervenir el Estado para respaldar y financiar la injusticia económica". A mi entender, las instituciones estatales son tan inocentes en principio como un recién nacido, y el civismo exige oponerse a que un Gobierno u otro las manipule en beneficio de sectas mafiosas, cuya vitalidad depende del secreto, el fraude y el chantaje. Renunciemos a anteponer el fin a los medios —según propone el "hasta la victoria siempre"—, y estaremos a cubierto de ingenuidades impuestas por neuróticos de la autoimportancia, discípulos en todo caso del mesías sanguinario embalsamado en la Plaza Roja.

[CONCLUSIÓN]

De César Rendueles

Me quedo con la sensación de que no hemos conseguido centrar la conversación en lo que creo que es el punto crítico de los debates acerca de los límites del mercado y el capitalismo. Me refiero al modo en que nuestro sistema económico restringe la democracia. Mariano Rajoy ha dicho en varias ocasiones que ha incumplido el programa político con el que fue elegido porque así lo exigían "los mercados". Si hubiera dicho que esa exigencia procedía de "los militares" o de "los franceses", nadie dudaría de que estaríamos hablando de un golpe de estado. O recordemos la reforma del artículo 135 de la Constitución pactada en secreto por PSOE y PP en 2011. ¿Por qué cambiar la Constitución es inimaginable si lo piden los catalanes y tan sencillo si lo exige el Banco Central Europeo? ¿Por qué cuando se trata del mercado aceptamos con naturalidad ese socavamiento de la legitimidad política instituida? La confianza en el mercado suele camuflarse de pragmatismo pero se basa en el miedo a la democracia. Porque la democracia, es cierto, es una idea escandalosa. Su fundamento es la idea de que sólo podemos decidir lo que es justo o injusto a través de la deliberación en común. Las élites nos han convencido de que es un proyecto muy peligroso, que el populacho no está preparado para intervenir en política y es mucho mejor obedecer a los expertos económicos y políticos o coordinarnos espontáneamente en el mercado. Ese es el consenso que desafían las iniciativas igualitaristas dignas de tal nombre. El igualitarismo es la otra cara de la apuesta por la democracia. Desafía la ideología elitista y, además, recuerda que la deliberación política en común es imposible dados ciertos niveles aberrantes de desigualdad. Resulta absurda la idea de que Montoro o algún otro ministro millonario tiene algo que decirse con un trabajador pobre que cobra el salario mínimo y necesita recurrir a Cáritas para alimentar a su familia.

De Antonio Escohotado

> "Ser de la izquierda es, como ser de la derecha, una de las infinitas maneras que el hombre puede elegir para ser un imbécil: ambas, en efecto, son formas de hemiplejía moral."
>
> José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, 1930

Hace unos quince años, comprobar que la historia del comunismo abundaba en lagunas me decidió a estudiarla en detalle, básicamente porque soy incapaz de entender a fondo cosa alguna sin partir de su génesis y desarrollo. Tampoco imaginaba entonces hasta qué punto prestar al tema una atención incompartida me haría cambiar de idea tantas veces, ni que fuese el mejor regalo para recorrer el otoño avanzado de la vida

El presente intercambio de pensamientos deriva de que quise evitar una crítica en sentido prekantiano —cultivando por eso la distancia estética que llamamos neutralidad valorativa—, y la reseña de César detectó en la obra un tono "airado y oracular", que pasa por alto a "historiadores del movimiento comunista". Tres interpelaciones llevamos, pero sigo sin saber a qué pasajes del libro se refería, y quiénes son esos historiadores.

Pudiendo rectificar o reafirmar lo expuesto en dicha recensión, ha preferido ir contestando mis preguntas con otras, aunque yo me atenga una por una a las suyas, con un método argumental forzado por la incongruencia originaria: dichos historiadores deberían existir (aunque no existen), y soy yo —no Marx y sus epígonos— quien cultiva el fraseo vitriólico/pontifical. Por última vez, aclaro que mi aspiración es reconstruir el pasado. La suya es ahormarlo a la guerra civil como ley trascendental del progreso humano, y tirar a la "papelera del olvido" todo hecho ajeno a lo profetizado.

¿Cómo seguir siendo marxista cuando dejó de ser el opio de los intelectuales, en palabras de Aron? Me parece que el diálogo ensayado responde a dicho interrogante con elocuencia, ya que no con franqueza. Sólo me queda recordar que si la buena salud persiste llegaré al abrazo de Chávez con Ahmadineyad, y entonces será el momento de aprovechar lo aprendido para pasar de la indagación a la reflexión, actualizando lo ya expuesto por Aristóteles sobre tópicos, argumentos sofísticos y modalidades válidas de inferencia. Entretanto, el tomo III sigue intentando convertir recuerdos borrosos y maquillados en cuadros algo más nítidos.

Tanta pasión maniquea rodea el tema, que la mayoría de las entrevistas suscitadas por el tomo II son preguntas contestadas por el entrevistador —"¿qué límites deben imponerse al mercado?", "¿seguirá recortándose el gasto social?", "¿estamos ante la crisis general del capitalismo?"—, borrando así la diferencia entre saber qué pasó y una profesión de fe. Algunos saben sin necesidad de estudiar, convencidos como san Agustín de que la Revelación ofrece respuestas para todo, y sobra "esa curiosidad indiscreta llamada ciencia".

El curso de la historia puede concebirse como educación de la voluntad por la inteligencia, un proceso interrumpido por holocaustos apoyados sobre alguna visión simplificadora, que en nombre de la eugenesia —social, racial o mental— devuelven transitoriamente a la tiranía del deseo inmediato. Los neuróticos héroes de esos sacrificios compensan su desdicha erigiéndose en domadores de personas, y fortalecer nuestra inteligencia depende de desenmascararlos. Con todo, parece todavía más eficaz para el bien común abrir los ojos a quienes siguen añorando el chasquido de su látigo, y el pasado constituye nuestro único retrovisor.

César Rendueles (1975) es sociólogo, ensayista y profesor de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid. Como antólogo ha publicado dos recopilaciones de textos de Karl Marx, *El Capital* y *Escritos sobre materialismo histórico*. Es autor de *Sociofobia: El cambio político en la era de la utopía digital* (2013).

Antonio Escohotado (Madrid, 1941) es jurista, filósofo y sociólogo. Ha traducido a Hobbes, Newton y Jefferson, y ha publicado ensayos de muy diversa temática, entre ellos *Historia general de las drogas* (1998), *Caos y orden* (1999) y *Los enemigos del comercio* (volumen I en 2008, volumen II en 2013).























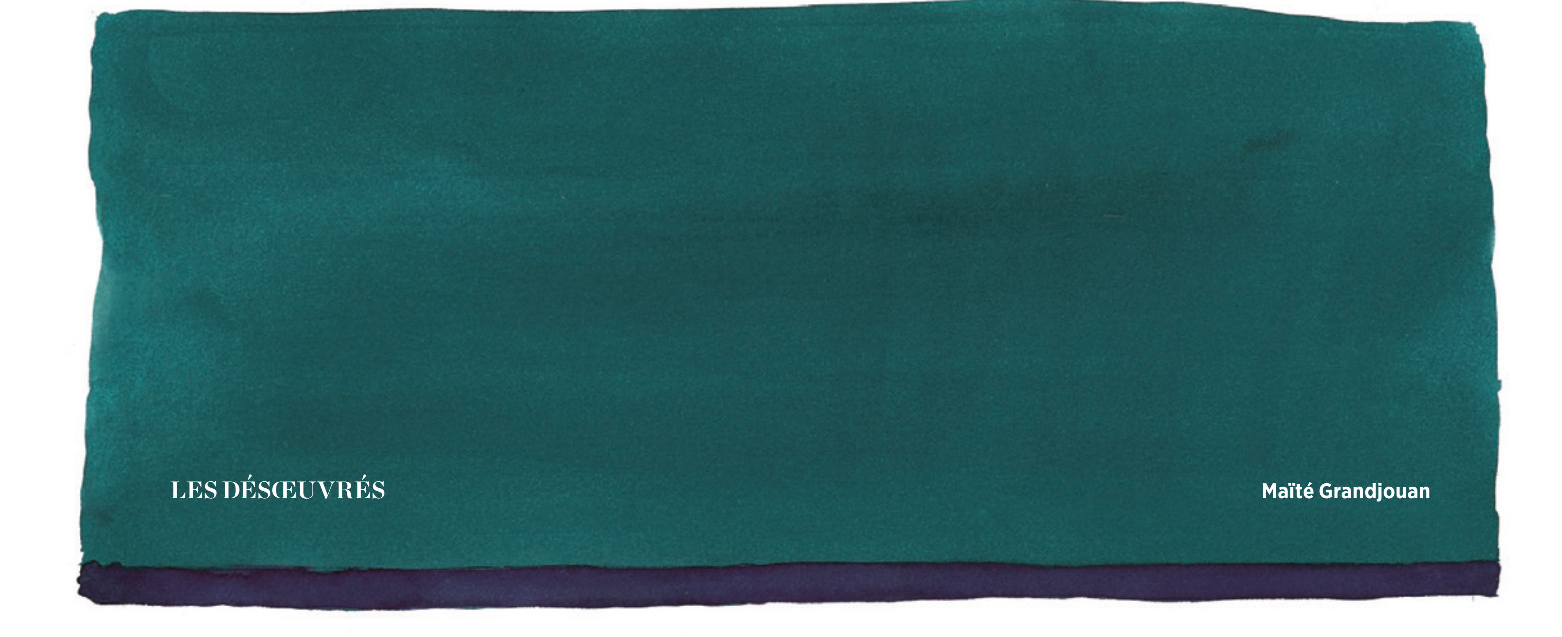











LES DÉSŒUVRÉS
Maïté Grandjouan

TR3S APUNTES

Álvaro Pombo

1# EL ESTADO MENTAL

El nombre de la revista, *El Estado Mental,* es fascinantemente adecuado, pero también arriesgado. Adecuado, porque todo escribir, tanto el ensayístico como el poético o el narrativo, procede de un estado mental reelaborado y a la vez dejado ir. Los libros, decía Valery, no se acaban, se abandonan (en manos de un editor, por ejemplo). Y Jacques Tournier, en 1950, en un texto citado por Wallace Stevens en su colección de citas citables *Sur Plusieurs Beaux Sujects,* decía: "El auténtico escritor explora un universo auténtico, guiado por una necesidad interior. Y eso es lo único que importa". Pero es arriesgado porque el concepto de *estado mental* produce automáticamente en el escritor una sensación de euforia que conduce a un grave equívoco, a saber: todo escritor se halla, por definición, en un estado mental continuo. Está, o cree estar, en un trance de *creatio* continua, pero creer que está en ese estado, e incluso estarlo, no garantiza la calidad de su producción. A partir de meros estados mentales, se inventan los más insoportables bodrios, como testimonian, en nuestros inquietantes días virtuales, los blogs y las comunicaciones continuas que aparecen en el Internet (Facebook, por ejemplo, está lleno de estados mentales estúpidos). De aquí que sea tan arriesgado y tan fascinante proponer este título para la revista, porque la verdad que contiene es que, sin la creación de un adecuado "estado cantante", no surge ningún texto valioso.

2# SENTIMIENTO Y EXPRESIÓN

"Y déjame muriendo un no se qué que quedan balbuciendo."

Este es un conocido verso del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz que llama la atención porque habla del conocimiento de un objeto (Dios) que contiene en sí mismo un permanente desconocimiento: el escritor alcanza su objeto, llega a sentirlo y a expresarlo y, sin embargo, no llega en su opinión a decirlo todo. Aquí se está refiriendo san Juan de la Cruz al conocimiento místico, al conocimiento de Dios, pero me interesa más esta descripción en la medida en que pueden universalizarse para todos los objetos que aparecen y desaparecen en la expresión poética o narrativa: "Pero allende

de lo que me llagan estas criaturas (del mundo) en las mil gracias que me dan a entender de ti, es tal un 'no sé qué', que se siente quedar por decir, y una cosa que se conoce quedar por descubrir, y un subido rastro que se descubre al alma de Dios quedándose por rastrear, y un altísimo entender de Dios que no se sabe decir, que por eso lo llama 'no sé qué'; que si lo otro que entiendo me llaga e hiere de amor, esto que no acabo de entender, de que altamente siento, me mata".

Esta situación le parece a san Juan de la Cruz una merced o una gracia, una ventaja, a saber: entender claro que no se puede entender ni sentir del todo. Y añade san Juan: "Esto, creo, no lo acabará bien de entender el que no lo hubiere experimentado. Pero el alma que lo experimenta, como ve que se le queda por entender aquello de que altamente siente, llámalo un 'no sé qué'. Porque así como no se entiende, así tampoco se sabe decir, aunque, como he dicho, se sabe sentir. Por eso dice que le quedan las criaturas 'balbuciendo' porque no lo acaban de dar a entender; que eso quiere decir balbucir —que es hablar de los niños—, que es no acertar a decir y dar a entender qué hay que decir".

No se entiende, no lo sabe decir, aunque lo sepa sentir. ¿Tengo yo, tiene el lector, alguna experiencia análoga a esta? El contexto más próximo o más común a todos los lectores y a mí mismo sería el contexto amoroso. ¿Queda ahí también esa impresión de que se siente pero no se acaba de conocer ni de ser capaz de expresar lo que se siente? La verdad es que uno no acaba de reconocer la experiencia amorosa ordinaria en todo esto. Hablando vulgarmente, se diría que uno conoce el objeto que ama, y sabe cómo hablar de él además de sentir que lo siente. El caso del amor a Dios sería especial, sin duda. Pero también a fuerza de altura y elevación, un tanto inverosímil. San Juan de la Cruz se guía por las criaturas brillantes que le sugieren la brillantez y la divinidad de Dios. Pero ¿podemos decir que sea esto una experiencia común? La verdad es que no lo creo. Creo, sin embargo, que incluso en el caso amoroso común, el amante tiene siempre la impresión de que *siente* más de lo que es capaz de expresar en cada momento y más de lo que conoce o reconoce explícitamente en el objeto amado. Un sentimiento común de los amantes es el de lo inagotable del objeto amado. De la misma manera que no se cansan de mirarlo y ponderarlo, tampoco se cansan de maravillarse de lo mucho que sienten sin entender del todo qué es o saber del todo decirlo. La mayoría de los amantes se conforman con sentir lo que sienten y asombrarse de lo grande que el objeto amoroso parece, lo inmenso que resulta, comparado con su limitada capacidad de conocimiento o de expresión.

El caso de los escritores, y en particular de los poetas, es curiosamente distinto, creo yo: los escritores *sentimos* en el momento de la composición (por lo menos en ese momento preciso) que estamos diciendo todo lo posible, todo lo que se nos ocurre y también más de lo que se nos ocurre conscientemente. Esto último se revela a veces al releer lo que acabamos de escribir: tenemos la sensación de que el texto *mejora* nuestra intención expresiva. Se tiene la impresión de que hay más en lo escrito de lo que intentamos decir y dijimos en concreto. Así que con frecuencia uno se extraña ante sus propios textos. Se siente, por decirlo así, desautorizado, como si el texto nos hubiera venido a la página sin querer nosotros mismos traerlo a colación tal y como está. Como si el texto fuera una confesión íntima que se nos ha escapado al hablar.

3# ESCRIBIR Y REZAR (RELEYENDO A KAFKA)

En unos textos hasta hace poco inéditos de Paul Celan denominados "Microlitos" (y publicados por *Revista de Occidente* en su número de enero de 2014, selección de José Luís Gómez Toré) encuentro el siguiente pasaje:

«"Escribir como forma de la plegaria", leemos (conmovidos) en Kafka. También esto significa en primer lugar no rezar, sino escribir: no se puede hacer con las manos juntas».

Haré caso omiso del comentario ingenioso de Celan porque es obvio que se puede perfectamente rezar sin juntar devotamente las manos. Desde el punto de vista de la postura física, el orante y el escribiente no se diferencian en nada. Lo que me pregunto es qué quiso decir Kafka al escribir eso de "escribir como forma de la plegaria". Cuando Celan lo leyó le conmovió. Y a mí también me ha conmovido, entre otras razones porque hace muchísimos años que vengo sosteniendo algo parecido: que una de las formas de la plegaria es la escritura. O, por decirlo a la inversa: que una de las salidas naturales del escribir es el salmodiar, el rezar. No me refiero sólo —me importa precisarlo— al escribir poético, sino a cualquier escribir exaltado, aunque sea en prosa.

Expondré lo más trivial de este asunto: rezar es orar. Orar es formar oraciones. Estas oraciones pueden ser verbales o no verbales. Pero incluso las no verbales son implícitamente verbales, de tal suerte que se puede decir que una oración gramatical es por antonomasia una oración y, por lo tanto, desde el punto de vista de su *forma* gramatical, un rezo. Así, es equivalente hacer referencia a lo que dice o reza un cartel que pone: "Prohibido escupir". "Prohibido escupir" es lo que el cartel reza, dice, expresa. "Stop", "Todo por la Patria", "Caballeros" o "Quinta planta" rezan, respectivamente, 'Párese', 'Hay que dar todo lo que se tenga por la patria', 'Retrete de caballeros', etcétera. Eso es lo que rezan, dicen esas expresiones. Por lo tanto hay un sentido puramente nominal en que *rezar* y *decir* sugieren lo mismo. Constituyen una oración dotada de significado. Estas obviedades nominales no nos llevan muy lejos. Pero sí sirven para poner en relación dos modos expresivos o verbales, dos expresiones de una significación interior que ya no es meramente interior porque es expresada.

Hay un sentido obvio en castellano en que escribir y rezar se superponen. ¿Es éste el sentido a que se refiere Kafka? Rezar (orar), nos dice Corominas, era equivalente hasta el siglo XVI a recitar, pronunciar en voz alta. Recitar, a su vez, se toma del latín *recitare*, "leer en voz alta", "citar" (*citar* es también "llamar", como "citar al toro'), "pronunciar de memoria". *Recitare* deriva de *citare,* "poner en movimiento", "hacer acudir". Escribir es, a su vez, un recitar, pronunciar de memoria y pasar a un papel u otro material lo pensado; lo leído en voz alta se convierte en escritura al utilizarse los signos gráficos de las letras que representan sonidos y que se agrupan según determinadas reglas fonéticas y morfológicas.

¿Por qué Kafka considera que escribir es una forma de la plegaria? Quizá porque la plegaria, la oración, le resultaba muy difícil. La palabra plegaria es muy interesante: procede del latín *plicare,* "doblar, plegar". De ahí viene *pliego* y *pliegue,* y *desplegar* y *despliegue,* y de ahí viene *explicar,* que significa "desplegar, desenredar" Así, *implicar* significa "envolver en pliegues", y *replicar* significa"desplegar, desarrollar". Una plegaria es una súplica; *suplicare:* "doblarse prosternándose".

Cuando Kafka dice que escribir es una forma de la plegaria parece querer decir que es una forma de petición, de súplica. Las preces son súplicas, ruegos en general. ¿En qué sentido el escribir literatura puede ser una súplica? En el sentido en que súplica es un pliegue o pliego que se desarrolla o se despliega. Al escribir desplegamos una plica, un pliegue. Si recordamos ahora la prosa de Kafka, advertimos una condición de rápido despliegue, una cosa lleva a otra y a otra.

Composición a partir de los manuscritos de Kafka

Cuando las cosas van bien uno despliega sus ocurrencias, una tras otra, a partir de la primera que se le viene a la cabeza, con muy poca idea de adónde conducirá todo el despliegue. Al escribir, uno se reduce espontáneamente al instante en que va componiendo sus frases, contento de poder ir enlazando una tras otra y contento también de que al menos en el instante mismo de escribirlas vayan teniendo sentido. No necesita uno al escribir tener en la cabeza un gran plano que irá desplegando después lentamente. Escribir tiene, al principio, el aspecto de una improvisación donde lo único seguro para el escritor es que sabe usar su voz; da gusto poder hacer eso: ir enunciando, desplegando. Sentirse seguro de la propia voz que se abre camino por los folios o en el oído del oyente con una cierta indolencia, como si no fuese a terminarse nunca y, a la vez, como si pudiese acabarse de pronto, suspenderse, arrastrada la conciencia a cualquier otra cosa.

A diferencia del habitual dejarse llevar por la conciencia de una cosa a otra, esto tiene escribir de especial: que uno se pliega con un gesto obediente a lo que acaba de decir inmediatamente antes, para decir lo que viene inmediatamente después, de tal manera que, a diferencia del estar distraído en que el ser consciente consiste, estar escribiendo es estar concentrado. ¿Por qué este ejercicio tan habitual y tan reconocible, este acto de escribir, de ponerse a escribir o de continuar escribiendo, le pareció a Kafka que era una forma de la plegaria, de la oración? En el Catecismo se decía que rezar era alzar o levantar el corazón a Dios, levantarlo hacia Dios. Pero Kafka no tenía, con toda seguridad, una idea de Dios mucho más precisa de la que tengo yo. Tenía, como yo, un fondo divino como quien tiene ahorros guardados en una caja o en una hucha o, incluso, en un banco. Es un depósito de haberes del cual somos conscientes pero que nunca se presentan ante nosotros todos de una vez, todos en acto, sino sólo como una posibilidad de la que somos conscientes de reojo. Lo divino se asemeja para muchos de nosotros al propio mundo interior, nuestros recuerdos, nuestros prejuicios, nuestras convicciones, nuestros miedos: todo ello está ahí como una posibilidad, como un ahorro, como en depósito, y al referirnos a ello, al usarlo, tomamos siempre sólo una pequeñísima parte, como si quisiéramos gastar lo menos posible, como si en el fondo creyéramos que ese fondo individual, por mucho tiempo que lleve acumulándose, es siempre, en cada caso particular, muy pequeño.

El fondo del mundo, el fondo del alma, el fondo de Dios. De ahí vamos sacando para ir tirando día tras día. Hubo un tiempo, los primeros años de mi vida en Londres, que yo no pensaba en escribir nada, solo pensaba en estar allí, en sostenerme en aquello: una lengua nueva, una ciudad nueva. Un lugar herméticamente cerrado. Ir a trabajar por las casas era una actividad absorbente, concentrada, que cobraba la forma de un relato, pero no un relato que yo escribiese sino uno que viviese hora tras hora. El fondo de aquello era mi propia sensación de vitalidad. Recuerdo eso, sobre todo: tenía que inventar mi propia actividad, inventarme, sin proyecto ninguno que no fuera justamente eso: tener que vivir de un día a otro. Me sostenía, pues, de mis reservas, sacaba del fondo de mí mismo una calderilla para ir tirando un día tras otro. Pero no hacía memoria ni tampoco, nunca, soñaba despierto: vagamente pensaba que algún día todo aquello iría entrando en algún relato, en algún poema. Y así ha sido. Pero ese ir entrando en textos más o menos organizados no era en aquel entonces un proyecto que me sostuviera. Sólo me sostenía mi sensación de vitalidad y mi fondo: la conciencia de moverme en el ámbito de un fondo que era mi propia conciencia más o menos despierta, una aguda conciencia de mí mismo frente a un fondo, un mundo estimulante y confuso. Y cada día era un despliegue de ese plegado personaje que aprendía una lengua extranjera, escuchaba la radio y leía los periódicos e iba a trabajar a las casas como *cleaner* tres horas por la mañana y tres por la tarde.

Cuando Kafka habla de escribir habla de ejercitar una habilidad que le ponía en comunicación con su fondo y que reconocía como la única que era capaz de llevar a cabo, la única actividad que le daba la sensación de integridad y le daba consuelo. Para escribir hay que estar muerto, llegó a decir. Y lo que quería decir con esto

es comprensible para cualquier estudioso de las ascética occidental y oriental, o quizá también para cualquier escritor: no se puede escribir ni se puede rezar sin un cierto grado de mortificación o anulación del mundo exterior, e incluso del mundo interior, que, al escribir, deja de fosforecer y parecer constantemente múltiple para volverse rectilíneo, como un sendero rectilíneo a través de un páramo o de una llanura muy extensa.

En cierto modo hoy empiezo a escribir, ahora empiezo. De la misma manera decía en Londres: hoy empiezo, hoy empieza Londres, hoy empieza Golders Green o mis primeros días en la buhardilla de las Casimir. Hoy y mañana es todo lo que hay, hoy y ayer. De ninguna manera hay ese "dentro de diez años" o "cuando termine este libro". Muchos días echo de menos aquella situación, aquel estado de ánimo que no me impulsaba a escribir y que era, curiosamente el escribir mismo en su desnudez y desamparo. Era el escribir puro, como un recitativo que no conduce a ninguna conclusión, que no se dirige a nadie en concreto, porque precede al escribir cartas o diarios, que es una actividad artificial, o incluso al escribir relatos o poemas, que es una actividad demasiado deliberada ya, una decisión con vistas a un fin. Pero el escribir de aquel entonces no tenía un fin, no quería escribir ni escribía acerca de nada en particular, era igual que vivir —tan difuso como vivir— y era igual que rezar, tan confuso como rezar, sin dirigirse a ningún Dios en especial, sólo un dirigirse hacia el fondo de uno mismo donde a la vez está todo —y todo disponible— y no hay nada que pueda extraerse de inmediato salvo un poco, como un testimonio instantáneo de que hay algo ahorrado al fondo, depositado en el fondo, que me permitirá, y me permite ahora, seguir adelante.

Ser objeto de la constante atención de los pordioseros del barrio me vuelve constantemente innoble, compacto, precipitado, predecible. Ellos lo saben, yo también. Aceptar la situación creada por estos pobres callejeros sin volverse innoble requiere gran paciencia y un tipo de empatía —caridad cristiana— instantánea y trivial (estos nuevos pordioseros porfían por unos céntimos de euro) que, sin embargo, es todo lo que durante días y días estaría a mi alcance desde el punto de vista de la solidaridad humana –la caridad cristiana– si, en efecto, me acostumbrara poco a poco a ser paciente hasta el automatismo en medio del mundo, en la puta calle. Ser automáticamente paciente (sin que mi mano derecha sepa lo paciente que es mi mano izquierda) me parece, a los pocos meses de cumplir setenta y cinco años, un ideal inalcanzable. Pero a la vez un ideal concreto, no utópico, un imperativo ético, por no decir espiritual, inaplazable. Los niños de las familias españolas acompañados de sus padres, los camareros, las cagadas de los perros, los rumanos con bote y muleta, los ruidos... El mundo circundante pone constantemente a prueba mi paciencia, mi propia impaciencia, más que la de nadie. Me disculpo pensando: es la edad, la artrosis, que me obliga a pasear más despacio, por consiguiente a tener que fijarme más en las calles y en la gente de la calle. Está claro que esto es una disculpa que no me disculpa. No hay ninguna puta calle, las calles de Madrid son brillantes y hermosas, y los niños, los rumanos y los perros mucho más tolerables que yo mismo en un día iracundo. ¿A qué viene todo esto? Es una descripción del fondo del mundo. De ahí viene una súplica, una implicación, una plegaria plegada, inconfundible para un san Francisco de Asís. También viene esa plegaria de los animales domésticos, incluidos los ratones y las ratas.

En su "Recuerdo del tren de Kalda", dice Kafka: "Uno sólo puede observar con precisión ciertos animales de pequeño tamaño cuando los sitúa a la altura de sus ojos. Si tiene que agacharse para observarlos se hace uno una idea falsa e incompleta. Lo más chocante de aquellas ratas eran sus garras, muy grandes, algo abombadas y con uñas de afiladas puntas muy aptas para escarbar. Con los últimos espasmos, la rata colgada ante mí en la pared extendió hacia mí sus garras con una rigidez impropia, parecía que le tendieran a uno una pequeña mano".

Este texto podría ser un episodio de la vida de san Francisco, excluyendo quizá el atravesar con el cuchillo una de aquellas ratas y clavarla en la pared a la altura de los ojos. Kafka es un franciscano extraviado. En su caso, la contemplación del mundo —que es intensa y muy precisa—, la admiración de la belleza del mundo —que incluye las ratas y la durísima nieve—, esa oración continua que para Francisco conlleva el estar en medio del mundo, se concentró en escribir. Pero no en un escribir cualquiera, porque es un escribir extremado, extremo: el único consuelo. En esto también se parece a la oración, a la plegaria, a la súplica: en que ejercitarla es el último consuelo que le queda al desamparado, al pordiosero, a cada uno de nosotros.

Franz Kafka es quizá el único escritor a quien yo puedo autorizar un puro deseo de vivir escribiendo. No es, por más que se diga, el caso de Marcel Proust. Proust vivió muy lejos de la desesperación radical y de la soledad y el abandono que caracterizan a Kafka. Kafka era además un asceta, mientras que Proust era un hedonista (*Los placeres y los días*). "En mí se puede reconocer una concentración apta para escribir [...] Me atrofiaba en todos los aspectos. Esto era necesario porque mis energías, en su totalidad, eran tan escasas, que únicamente reunidas podían ser medianamente utilizables para la finalidad de escribir" (Kafka, *Diario,* 3 de enero de 1912).

Conmovido por la idea de que pueda concebirse el escribir como una forma de plegaria, releo estos días a Kafka: releo su correspondencia y su diario. En Kafka resulta a veces difícil separar los textos propiamente literarios de los textos confesionales de los diarios o de sus enrevesadas y largas cartas. Éstos vienes a ser el recitativo de una conciencia que se expone a sí misma, y no resulta sencillo distinguirlos de ese otro recitativo, de ese monólogo en que las plegarias consisten.

En apoyo de esta idea de que el escribir es una forma de la plegaria, me parece interesante añadir esta otra idea: se ha señalado (lo ha hecho Reiner Stach, por ejemplo) que Kafka nunca se sustrae del único medio en el que podía respirar: el lenguaje. Exigía de este lenguaje, ya se tratara de darle un uso literario o comercial, la misma y claridad y precisión en todo momento y en todo lugar. Esto lo demuestran sobradamente los textos redactados al servicio del Instituto de Seguros del Trabajo, en los que, a pesar de los estandarizados giros burocratizados, se reconoce su estilo, como observa Reiner Stach.

Escribir es un ejercicio respiratorio, el lenguaje es respiratorio. Respirar, escribir, rezar: son todas manifestaciones de Atman, el principio respiratorio del mundo. Ponen en comunicación al sujeto individual con lo absoluto. Esto no equivale a atribuir ninguna precisa convicción religiosa material a Kafka. Se trata, simplemente, de hacer sitio.

Álvaro Pombo (Santander, 1939) es poeta y novelista. Se licenció en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid y es Bachelor of Arts en Filosofía por la Birkbeck College de Londres. En su obra destacan títulos como *El héroe de las mansardas de Mansard*, *El metro de platino iridiado*, *Donde las mujeres* o *El temblor del héroe* en narrativa, y *Variaciones* o *Protocolos* en poesía. Es miembro de la Real Academia Española desde diciembre de 2003.

THE ILLUSION OF CHOICE

Una crítica de la creatividad

Javier Montero

Vamos a comenzar realizando un breve viaje en el tiempo. En el periodo entre las décadas de los sesenta y los setenta, los movimientos políticos y culturales antagonistas pusieron en crisis el modo de subjetivación dominante hasta esos momentos, que no tardó en colapsar junto a la estructura familiar victoriana y su largo periodo de apogeo en Hollywood. Aparece una subjetividad "flexible" que, junto a la experimentación radical en los modos de existencia y la producción contracultural, desestabilizaron el estilo de vida imperante y sus anticuadas políticas del deseo, con su lógica de identidad, sus relaciones con el "otro" y su imaginario.

Como sostiene el colectivo británico de investigadores activistas Deterritorial Investigations Unit, se produjo un auténtico éxodo desde la sociedad disciplinaria hacia lo afectivo, lo corporal y las políticas de resistencia contraculturales. El deseo de abandonar *(drop out)* esa realidad, de afirmar la libertad individual frente a ella y de experimentar de manera abierta otras formas de vida fue premiado progresivamente con la flexibilización de la fuerza laboral y el consumo *cool* durante el tiempo libre. Este proceso ha ido acompañado de un enorme cambio tecnológico que permite un consumo personalizado, la utilización del *machinic phylum* (filo maquínico) y el desarrollo del *general intellect* o conocimiento social.

Para el colectivo Tiqqun, el paso de la sociedad disciplinaria a la actual de control es inseparable de las revueltas antidisciplinarias de los 60 contra el fordismo. El ciudadano mutante postmoderno, como ellos le denominan, fue prefigurado por los estudiantes experimentando con LSD, la gente joven huyendo del mercado de trabajo y las revueltas contraculturales.

El capitalismo "cultural" o "cognitivo", concebido como una solución a la crisis provocada por estos movimientos contraculturales, absorbió los modos de vida que éstos inventaron y se apropió de sus fuerzas subjetivas, especialmente del potencial creativo. Toyotismo, automatización, incremento de la flexibilidad y personalización del trabajo, deslocalización, externalización, descentralización, metodologías de tiempo real, gestión específica de proyectos, cierre de grandes plantas de fabricación y liquidación de los sistemas industriales pesados son algunos de los aspectos de las reformas cuyo propósito fundamental fue restaurar el poder capitalista sobre la producción de vida.

A finales de los años 70, en un poderoso proceso de comodificación y cooptación, la experimentación llevada a cabo de manera colectiva en las décadas anteriores, con el objetivo de alcanzar la emancipación del fordismo y de la subjetividad disciplinaria, era ya bastante difícil de distinguir de su absorción en un nuevo régimen. De hecho, este cambio del sistema fue experimentado por muchos de los protagonistas como un signo de reconocimiento e inclusión: el nuevo estado de cosas parecía liberarles de la marginación a la que habían sido confinados en ese mundo "provinciano" y disciplinario, de valores fuertes, que ahora se desvanecía. Deslumbrados por la recepción de su producción creativa, que ahora les llevaba a la portadas de los grandes medios y engordaba sus cuentas bancarias, los precursores de las transformaciones de las décadas anteriores entraron en el juego. Muchos de ellos llegaron, de este modo, a convertirse en los creadores y constructores de un mundo fabricado por y para un capitalismo de nuevo estilo.

Las estrategias de subjetivación, de relación con el "otro" y de producción cultural tomaron una importancia esencial. Hablamos de un régimen que se nutre de las fuerzas subjetivas del conocimiento y la creación, por eso se ha denominado como

He visto a las mentes más interesantes de mi generación pensarse a sí mismas como centros comerciales.

La secta de las vampiras



**La docilidad.
La coreografía
del control.
El lugar
desde el que
sólo sientes
el agilipollamiento
colectivo.
El estado de sitio.
El régimen terapéutico.**

La secta de las vampiras

Imágenes de Javier Montero

capitalismo cultural o cognitivo. Según Suely Rolnik, todos tenemos una subjetividad flexible que ha sido instituida por los movimientos colectivos contraculturales. En otros lugares hemos llamado a este proceso "la muerte del pop".

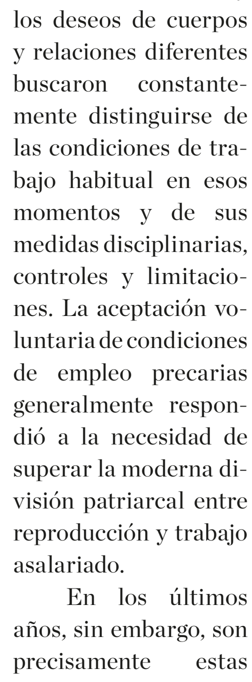
Este cambio de paradigma en la producción de subjetividades es descrito con acierto por la Fracción del Ejército Rojo (RAF) en un texto en el se observa cómo "el sistema capitalista ha tomado todo el tiempo libre de la gente. A la explotación en los centros de trabajo se añade ahora la explotación de las emociones y pensamientos, deseos y sueños utópicos, a través del consumo y la comunicación. [...] El sistema ha conseguido en las metrópolis hundir a la gente de un modo tan profundo que parece que ha perdido cualquier sentido de la naturaleza explotadora y represiva de su situación. Así que por un coche, un par de pantalones vaqueros, un seguro de vida y un préstamo aceptarán cualquier atropello del sistema. De hecho, ya no pueden imaginar ni desear nada que vaya más allá de un coche, unas vacaciones o un cuarto de baño con azulejos".

En este contexto resulta interesante traer a colación la noción de "biopoder" con la que Michel Foucault se refiere a la tecnología de control que gestiona poblaciones de modo que sus dictados son interiorizados. Los productos capitalistas han colonizado, finalmente, el tejido de la realidad cotidiana, hasta el punto en el que todo lo que una vez era directamente vivido se ha convertido en representación. El biopoder abraza el consumo superficial de interminables intercambios de deseos al ritmo de las novedades del mercado. Nos ofrece pastiche como invención, parodia como entretenimiento, propaganda como información, cinismo e hipocresía como reflexión. Pero el biopoder permite espacio para subjetividades que pueden tender hacia los límites, como el punk y el rebelde, siempre que lo sean sin causa y, sobre todo, tengan un compromiso de responsabilidad social equiparable a la gestión del sistema. El ciudadano postfordista desea poder manifestar su propia expresión, aunque se trate de una expresión enraizada en las semióticas del mercado.



HACIA UNA BIOPOLÍTICA NEOLIBERAL

Las condiciones de vida y de trabajo actuales remiten a la genealogía de los movimientos contraculturales desde la década de los sesenta. En el contexto del feminismo, el ecologismo, la izquierda radical y los movimientos autónomos de esos años, las prácticas disidentes de formas de vida alternativa y los deseos de cuerpos y relaciones diferentes buscaron constantemente distinguirse de las condiciones de trabajo habitual en esos momentos y de sus medidas disciplinarias, controles y limitaciones. La aceptación voluntaria de condiciones de empleo precarias generalmente respondió a la necesidad de superar la moderna división patriarcal entre reproducción y trabajo asalariado.



En los últimos años, sin embargo, son precisamente estas condiciones alternativas de vida y de trabajo las que han llegado a ser cada vez más utilizables económicamente como posibilidades de negocio, porque favorecen la flexibilización del mercado laboral exigida por los poderes financieros. De este modo, las prácticas y los discursos de los movimientos sociales en los treinta o cuarenta últimos años no fueron sólo disidentes y dirigidos contra la normalización, sino que fueron simultáneamente absorbidos como parte de la transformación hacia una forma neoliberal de gobernabilidad.

En *Breve historia del neoliberalismo,* David Harvey ha analizado cómo cualquier movimiento político que tenga la libertad individual como valor sacrosanto es vulnerable de ser incorporado sin problemas por el neoliberalismo. Cooptando toda la retórica de la igualdad, el mercado ha podido apaciguar los movimientos políticos identitarios de resistencia. Sus energías y potencias han sido capturadas por la neoliberalización de la cultura y, de este modo, han perdido su carácter antagonista. Harvey sostiene que la explotación narcisista del "yo", la sexualidad y la identidad son ahora el *leitmotiv* de la cultura urbana burguesa. El capitalismo tardío des-

pliega así la cultura para cooptar y comodificar la resistencia, para robarle su potencial revolucionario.

LA CREATIVIDAD

Estar bien con uno mismo. La búsqueda de la verdad interior. La optimización del "yo" en consonancia con la neoliberalización de la cultura, la economía y la política. Términos como creatividad, liderazgo o innovación son considerados como valores positivos fundamentales, orientados hacia el mercado según su lógica instrumental y ajustados a sus condiciones y necesidades. Las potencialidades del sujeto son, así, racionalizadas en conformidad con el consumo.

Nos referimos al régimen terapéutico para definir al gobierno de las formas-de-vida y a la producción de subjetividad característicos del capitalismo cognitivo. Con la comodificación de la creatividad como ausencia de problematización, la cadena de producción de subjetividades se modela dentro de los cauces de eficacia y funcionabilidad mercantil de la sociedad de consumo. La producción de creatividad funciona dentro de la lógica instrumental del capitalismo, que regula, administra y neutraliza cualquier disrupción heterogénea antagonista y problemática. No se cuestiona el marco de referencia, sino que se buscan soluciones productivas, evitando la posibilidad de problematizar las condiciones de producción.

Según sostiene Tiqqun en su texto *Esto no es un programa,* a quienes debemos temer con mayor intensidad y tendríamos más motivos para traicionar son a todos aquellos que siguen nuestras pistas desde la distancia, maquinando la manera de capitalizar la energía expandida de nuestras luchas: los *managers,* los *coachers,* los maníacos de la re-territorialización.

EL ARTISTA

No sólo se controla el posible potencial creativo, también es interesante analizar los significados que se invierten en el término y cómo se opera desde ahí. La creatividad abre un régimen de ideas que el capitalismo se vende a sí mismo. Al capitalismo le encanta la creatividad y se ve a sí mismo como su paradigma, personificación, agente productor, coherente súperego mercantil: la creatividad es el pensamiento mágico del capitalismo.

El filósofo italiano Paolo Virno sostiene que en la era del capitalismo "cognitivo", el trabajo productivo ha adoptado las características particulares de la actividad artística performativa. Cualquiera que produce plusvalía en el postfordismo actúa, visto desde una perspectiva estructuralista, como un pianista, un bailarín, etc.

La creatividad es un concepto clave del imaginario capitalista, que busca la comodificación de los procesos de producción cultural y artística. El mercado del arte es un paradigma de la fuerza creativa de la inflación y la generación de valor; de hecho, conforma un espacio privilegiado que permite experimentar arriesgadas apuestas especulativas.

En su interesante ensayo *Unpredictable Outcomes / Unpredictable Outcasts,* la investigadora Marion von Osten sostiene que la figura del artista personifica la exitosa combinación de una diversidad ilimitada de ideas, creatividad a la carta y elegante *automarketing* que hoy en día se le exige a cualquier persona. Los individuos situados fuera del mercado de trabajo tradicional son presentados como fuentes de productividad dirigidas por su propia fuerza motivadora. Aquellos que alcanzan el éxito son celebrados públicamente como comprometidos creadores de nuevas ideas subversivas y de estilos de vida y modos de trabajo innovadores. La figura del artista parece ser el punto de referencia para este nuevo entendimiento de la relación entre el trabajo y la vida, y, lo que es más importante en nuestro contexto, para mediarlo a audiencias más amplias.

Esta mistificación del artista individual, cuyo modo de trabajo está basado en la autoresponsabilidad, la creatividad y la espontaneidad, es la que alimenta los eslóganes del discurso sobre el trabajo hoy en día. En los debates sobre políticas de empleo, en países como Alemania y Gran Bretaña, por ejemplo, que luego han sido adoptadas en otros países, el apoyo al parado depende de su disposición a conjugar el tiempo de trabajo y el de la vida de manera productiva y, en suma, a su capacidad de ser creativo. Así puede verse en la retórica de la Comisión Hartz, encargada de diseñar los planes para el ajuste estructural del mercado laboral germano. En su terminología, los parados emergen como automotivados *freelances* y artistas, al tiempo que periodistas y otros trabajadores autoempleados son revalorizados como "los profesionales de la nación".

En los discursos actuales de gestión y consultoría corporativos, las acciones e ideas creativas ya no se esperan sólo de los artistas, los *curators* o los diseñadores. Los nuevos empleados precarios son, a su vez, clientes potenciales del próspero mercado de la creatividad, provisto de una amplia literatura específica, terapias, seminarios, *software*..., y así, sucesivamente. Estos programas educacionales, técnicas de aprendizaje y herramientas concretas proyectan nuevas formas potenciales de "ser". El objetivo es hacer que parezca deseable la optimización del "yo". Los *trainings* de creatividad demandan y apoyan una liberación del potencial creativo, sin parase a considerar las existentes condiciones sociales o políticas. Por un lado, la creatividad se muestra como la variante democrática de la genialidad: la habilidad de ser creativo es otorgada a cualquiera. Por otro lado, todo el mundo está obligado a desarrollar su potencial creativo individual. La llamada a la autodeterminación ya no designa sólo una utopía emancipada.

Los individuos cumplen con estas nuevas relaciones de poder aparentemente por voluntad propia. Están obligados a ser libres y son instados a ser responsables, ecuánimes, ponderados, autónomos y autoresponsables. Su comportamiento no es regulado por un poder disciplinario, sino por técnicas "gubernamentales" de control enraizadas en la idea neoliberal de un mercado autoregulador. Estas técnicas están dirigidas a movilizar y estimular más que a disciplinar y castigar. Tan contingente y flexible como es el mercado deberán ser los nuevos sujetos del trabajo.

Por otra parte, la mitología del artista continúa proyectando la imagen de un cierto estilo cosmopolita donde la vida y el trabajo se desarrollan en un mismo lugar, con la añadida ilusión del posible disfrute del tiempo libre. Como Elisabeth Wilson comenta en su *Bohemians: The Glamorous Outcasts,* la noción de flexibilidad y movilidad emerge históricamente de la tradición del excluido, establecida por la generación de artistas que trataban de resistir los *dictums* de disciplina y racionalización. Pensemos en la Beat Generation, por ejemplo. Pero el estatus social y el capital cultural añadidos a la imagen del "artista" también apuntan a una forma de trabajo que se pretende más ética, pues ha descartado la coerción de los regímenes disciplinarios y es destinada a algo más abstractamente "humano". El estudio del artista, o *loft,* se convierte en un símbolo de la confluencia del trabajo y el ocio en la vida diaria, con el objetivo de la innovación y la diversidad de ideas.

De este modo, la ideología neoliberal adquiere en el régimen terapéutico la dimensión estética que necesita para su realización plena, como puede comprobarse en una oficina de diseño o en un espacio de vivienda, que ahora son "hábitats". Los sujetos son situados en nuevos ambientes; proliferan las ofertas asociadas al estilo de vida.

CREATIVIDAD Y PRECARIEDAD

Las políticas que gobiernan el proceso de subjetivación son características del capitalismo financiero que se estableció a lo largo y ancho del planeta desde mitad de la década de los setenta.

La tradición moderna desarrolló la exigencia de que había que orientarse hacia la normalidad, de modo que todas las personas debían desarrollar una estrecha relación con el "yo", para observar, regular, ordenar, negociar, optimizar y controlar su propio cuerpo y su vida. Inseparable de esta necesidad de autocontrol son algunas ideas encriptadas, como que la auténtica esencia de nosotros mismos, nuestra verdad central, es el resultado de relaciones de poder.

La autoregulación normalizadora del "yo" está basada en una supuesta coherencia, una unidad imaginaria e integradora que se remonta a la construcción del individuo burgués masculino. La coherencia es uno de los prerrequisitos del sujeto moderno soberano. Estas verdades imaginadas, interiores, naturales, estas construcciones de realidad, todavía alimentan la idea de que tenemos que ser capaces de dar forma a nuestra propia vida de manera libre y autónoma, de acuerdo a decisiones propias. La noción de "responsabilidad personal", usada como un mantra por los medios corporativos de comunicación en el curso de la reestructuración neoliberal, opera sobre esta tecnología liberal de autoregulación.

La revolución neoliberal necesitaba la flexibilización tanto como el trabajo barato fácilmente explotable. El llamado trabajo autónomo sigue una serie de parámetros de precarización: la búsqueda de ocupaciones temporales sin derecho a baja médica, a cobrar paro o a vacaciones pagadas; la ausencia de protección ante despidos improcedentes; la carencia de una mínima protección social. La línea divisoria ente el tiempo laborable y la vida desaparece. Hay una acumulación de conocimiento durante las horas no pagadas que no es remunerada, pero que se exige de manera natural. La comunicación permanente en las redes es vital para poder sobrevivir. Pero estos parámetros se mantienen invisibilizados bajo el manto de la creatividad.

Estas prácticas están unidas tanto al deseo como al conformismo. Es por eso por lo que los trabajadores de las industrias creativas, estos "virtuosos precarizados voluntariamente", como les denomina Paolo Virno, son fácilmente objeto de explotación. Ellos parecen capaces de tolerar sus condiciones de vida y trabajo con una paciencia infinita por la creencia en su propia libertad y autonomía, por las fantasías de autorealización. En el contexto neoliberal son tan explotables que, ahora, ya no es sólo el Estado quien los presenta como los modelos de los nuevos modos de vida y de trabajo.

La experiencia de ansiedad y pérdida de control, las sensaciones de profunda inseguridad, el miedo al error, la caída del estatus social y la pobreza van unidos al estado de precarización. Tienes que estar alerta ante las oportunidades. Tienes que ser rápido y competitivo o serás eliminado. Te sientes siempre amenazado. No hay un tiempo específico para relajarse ni para la recuperación y los cuidados. Entonces, el deseo de desconectar y de "encontrarse a uno mismo" se vuelve insaciable. Estas prácticas tienen que ser aprendidas una y otra vez. Han dejado de ser la cosa más natural en el mundo y hay que luchar por ellas en una batalla contra uno mismo y contra los otros. La reproducción individual y sexual, la producción de vida, ahora se individualiza y es trasladada a los propios sujetos. La autorealización, es decir, crearse a uno mismo a través del poder personal de acuerdo consigo mismo, se convierte en una tarea reproductiva para el "yo".

La soberanía moderna de la subjetivación tiene lugar a través de la estilización de la autorealización personal, la creatividad, el régimen terapéutico, la autonomía y la libertad, la conformación del "yo", la responsabilidad personal y las coreografías de la represión. En general, esta soberanía moderna de la subjetivación parece estar basada, en primera instancia, en la "libre" decisión de llevar una existencia creativa y precaria, que es cualquier cosa menos libre. Ésta podría ser una razón para explicar por qué es tan difícil ver la precarización estructural como un fenómeno neoliberal de gobierno que afecta a la sociedad como un todo, y que no está realmente basada en ninguna decisión libre. De ahí que podamos preguntarnos por qué es tan escasa la crítica a este proceso y por qué las formas de contra comportamiento son todavía prácticamente inexistentes.

Básicamente, estamos ante la producción de sujetos despolitizados.

VAMOS DESPIDIÉNDONOS

El tema de la creatividad es particularmente interesante porque muestra cómo lo que está en juego son las formas-de-vida, es decir, su selección, gestión y adecuación. El *coacher* se ha convertido en el policía de la sociedad de control psíquico, que diría William S. Burroughs. Su labor es limpiar las aristas, desterrar la problematización y el riesgo. Jerarquiza y coloca la creatividad dentro del marco de producción y orden. Invisibiliza el conflicto. El problema de la creatividad se convierte en un problema de orden público. Se trata, como sostiene Tiqqun, de perfilar a los ciudadanos.

A pesar de todas las apariencias construidas por las imágenes publicitarias del capitalismo cognitivo, es sorprendente la falta de creatividad y el estancamiento cultural que vivimos desde la consolidación como fenómeno global hegemónico de la cultura pop, hace más de 60 años. Así como la comodificación de los procesos de subjetivación en torno a nociones como creatividad e innovación.

Terminamos con un lúcido comentario de Alain Badiou al respecto, recogido en su texto *La ética y la cuestión de los derechos humanos:* "El problema es saber cuál es nuestra libertad y preguntarnos en qué medida hemos incorporado a nuestras mentes la imposibilidad de hacer algo distinto, que también suele tomar la forma de un consentimiento del que muchas veces ni siquiera tenemos plena conciencia".

Javier Montero es autor y director de artes escénicas, artista visual, escritor y comunicador. Ha estrenado sus últimos trabajos escénicos en Matadero (*La gaseosa de ácido eléctrico*) y en el festival Escena Contemporánea (*El teatro de acción violenta presenta el Ruido y la Furia*).

YEAH



YEAH

UNA HISTORIA DEL POP

KIKO AMAT CONVERSA CON BOB STANLEY

YEAH

Cómic de Sergi Puyol y fotografías de Juande Jarillo

FASE A: OBJETO APROXIMÁNDOSE A BOB STANLEY

[UNO]

Estoy pasando por delante del Roundhouse, en Chalk Farm, camino a The Enterprise, que solía ser uno de mis pubs favoritos cuando vivía aquí, en Londres, hace más de diez años. Carteles de Brendan Behan, chimenea llameante y el espíritu de los Madness pululando por entre las mesas. Llueve a la inglesa: de forma tenue, pero sin tener intención de dejar de hacerlo en semanas o semestres. El viento es glacial y se me hinca en las mejillas y gaznate. Hay huelga de metro, lo que quiere decir caos generalizado y sálvese quien pueda. Las huelgas de metro en esta ciudad son como la retaguardia barcelonesa durante la Guerra Civil española: un diabólico entramado de traiciones, conspiraciones, amigo contra amigo, confusión total y paranoia.

Además, me estoy cagando.

No a lo metafórico. De miedo o nervios, no. Me estoy cagando de veras, y la borrachera de ayer junto a una peña de antifascistas de Sant Andreu no está colaborando conmigo. Es posible, por añadidura, que no se trate de simple resaca: las psicofonías intestinales, los retortijones de píloro y los sudores fríos no mienten: mis hijos deben de haberme pegado (por enésima vez) una p*** gastroenteritis.

Lo que trato de indicar con lo dicho es que preferiría no estar aquí, en Londres, sino en mi cama; pero hay que chincharse. He venido a entrevistar a Bob Stanley, músico en St. Etienne, docto ultrafan de la música pop y autor del insuperable tratado sobre la misma *Yeah Yeah Yeah*. La gastroenteritis no va a permitirme disfrutar de mi cita como ansiaba, pero me conformo con no realizar el Baile del Doble Surtidor™ ante los aterrorizados ojos del entrevistado.

Llego al Enterprise, y maldigo su estampa, porque han instalado al lado de la puerta un televisor más grande que el mapa de operaciones aeronáuticas de Houston. La chimenea, que distingo al fondo, sigue ardiendo, al menos. Agarrándome el abdomen me pido una pinta de Guinness, tomo asiento cerca de las llamas y empieza a sonar el *Some Might Say* de Oasis, que aborrezco, seguida de la peor versión que he escuchado jamás del *Handbags and Gladrags*, un artefacto que parece cantado por un dragón bicéfalo compuesto por las cabezas de Joe Cocker y Rihanna, y una tercera voz aflautada que emergiese del esfínter del bicho. Londres es un sitio hostil cuando las cosas van mal, ya lo decía aquella película de Losey. Lo cierto es que las cosas no han empezado de fábula, no. Espero que mejoren.

[DOS]

Llego al segundo pub. Es el bar de un hotel de la era victoriana, imponente, que está justo al lado de la estación de St. Pancras, en King's Cross. Stanley me aseguró que aquí estaríamos tranquilos, pero olvidó la hora punta *post-oficinil* que impera en Londres, cuando todos los despachos de la ciudad regurgitan a sus desesperados chupatintas en los pubs colindantes. El sitio está a reventar, pero distingo a Bob Stanley en la barra. Va vestido muy modoso, de camuflaje urbano, con cárdigan y zapatos ingleses y *windcheater* color beige. Nadie diría que es siquiera el gerente de Bob Stanley, olvida lo de que sea Stanley en persona.

Me presento, nos sacudimos las manos, y él sugiere que nos marchemos a otro lugar más silencioso. Resultará ser la mejor idea que alguien ha tenido en la vida, porque el siguiente pub está en una segunda planta, *dentro* de la estación de tren, y por las cristaleras se ven los ferrocarriles entrando y saliendo de las vías, bajo la inmensa balaustrada de acero decimonónico. Es todo tan siglo XIX que casi me emociono. Me imagino como un joven caballero al borde de la psicastenia partiendo hacia Europa para una cura de aguas. En un balneario. De una montaña, en Moravia.

Aparece entonces mi compadre Dale Shaw, que también es viejo socio de Stanley y había convenido conmigo que se uniría a mitad de la entrevista. Bebo de mi Guinness, Stanley de su copa de vino blanco, y comenzamos a conversar.

FASE B: LA ENTREVISTA CON BOB STANLEY

En un momento entraremos a hablar de música pop y de cosas pop en un plano más teórico, pero antes querría preguntarte por tu momento de enamoramiento musical. Cómo y cuándo fue, y con qué disco.

Imagino que fue viendo *Top of the Pops*. Porque mis padres lo veían también. Intento recordar algún momento específico, pero no creo que existiese ninguno. Recuerdo verlo cuando estábamos de vacaciones en Bournemouth, hacia el año 1972, y era la época en que sólo había una sala de TV en cada hotel, así que todo el mundo tenía que ver la televisión a la vez, en el mismo lugar y la misma cadena. Y tengo un recuerdo de ver a Gary Glitter con su *Rock'n'roll Part 2*, y de golpe un señor mayor se levantó y cambió de canal. Nadie protestó, porque el anciano no quería ver *Top of the Pops*. Qué ibas a hacer. En cualquier caso, me dio la impresión de que todo el mundo quería ver *TOTP*, que era lo que todo el mundo estaba haciendo en aquel momento. Y seguramente era así. Como digo, no fue un momento sísmico. Pero cuando era algo más niño mis padres me regalaron un gramófono para poner discos a 78 rpm. Tenía discos de Ross Conway y *El lago de los cisnes,* cosas así.

¿Cuál fue el primer disco que compraste con tu propio dinero? ¿Saliste corriendo a conseguir aquel single de Gary Glitter?

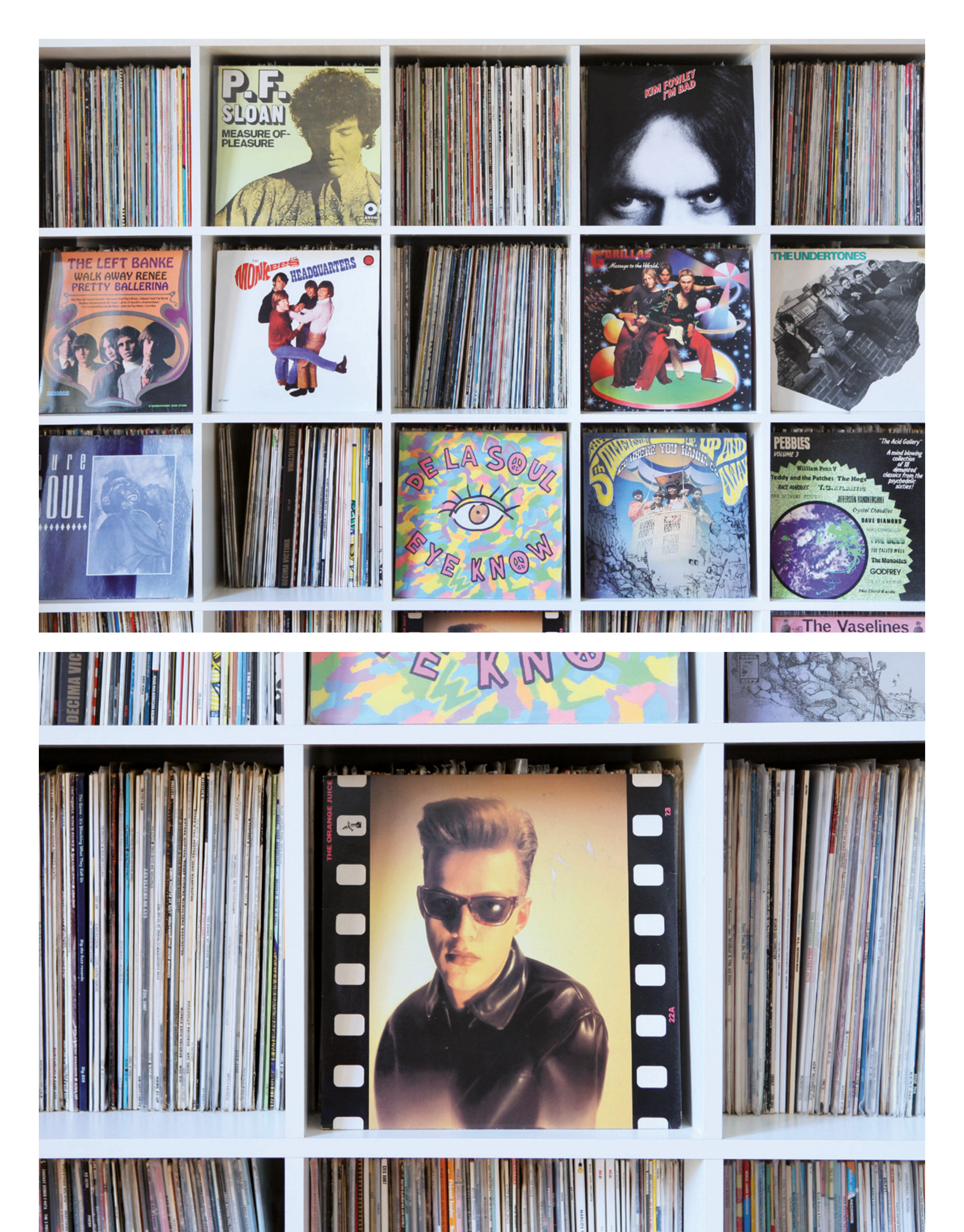
La verdad es que no tenía nada de dinero por aquella época. Era 1972, yo tenía siete años y no me daban ni calderilla para chucherías. Pero recuerdo ir a Woolworths con mi madre, en Redhill (Surrey), el pueblo donde crecí. Allí mi madre me dijo: "Escoge el disco que quieras y te lo compro". Escogí el *Amateur Hour* de Sparks, el segundo single extraído del *Kimono My House*. Por aquella época no los conocía, pero el single ya había entrado en las listas, y me hacía gracia. Suena como que me lo estoy inventando, ¿verdad?

Hombre, la gente siempre suelta un primer disco *cool*, no falla, pero en tu caso me lo creo. En mi caso fue el *The Doors* (comprado), pero el primero regalado fue el *Thriller*. Debo admitir (glups).

Lo mío fue así, de veras. Eso me recuerda aquella vez que le preguntaron lo mismo a Marilyn[1], y justo cuando iba a contestar, el entrevistador dijo, entre paréntesis: "Va a decir T. Rex, ¿verdad?". Y Marilyn dijo: "T. Rex." *(risas)*. Lo cierto es que antes de Sparks tuve uno de Benny Hill, pero ése no lo compré. Me lo regaló un tío. En cualquier caso *Thriller* no es un mal comienzo, es un disco bastante bueno.

¿Pasaste por todos los ritos de paso de las subculturas, firmando por alguna (o varias) cuando llegaste a la adolescencia? ¿Fuiste skin, luego punk, luego mod, luego goth…?

La verdad es que no. El punk me pilló demasiado joven, en 1977 tenía sólo doce años. Si llego a tener un hermano o hermana mayor seguramente habría sido distinto,



P.F. SLOAN
MEASURE OF PLEASURE
KIM FOWLEY
I'M BAD
THE LEFT BANKE
WALK AWAY RENÉE
PRETTY BALLERINA
THE MONKEES
HEADQUARTERS
GORILLAS
Message to the World.
THE UNDERTONES
DECIMA VICTIMA
DE LA SOUL
EYE KNOW
PEBBLES
VOLUME 3
"The Acid Gallery"
The Vaselines
THE ORANGE JUICE

pero no fue así; yo era el mayor. El punk me intimidaba lo suyo; llegó a gustarme, pero en su momento no compré los discos. Hablo incluso del 77 y el 78, The Clash y Sex Pistols, no del Oi! ni nada del rollo posterior. Pero sí me gustaron los discos de art-punk, también el lado más melódico del asunto como The Undertones y Buzzcocks. La primera vez que compré cosas que no estuviesen en las listas de éxitos ya había empezado la lista independiente en prensa musical, y comenzaba a escuchar todos esos nombres fascinantes en el programa de John Peel, incluso en el del tipo que hacía el programa antes que él, no sé si era Mike Reed o David 'Kid' Jensen. Y recuerdo cuando empezaron a pinchar Dexys Midnight Runners, y el *The Sweetest Girl* de Scritti Politti, con su ritmo dub...

Kevin Rowland planteaba lo suyo en *Burn It Down* como algo nuevo, como una legítima alternativa al callejón sin salida del punk. O de la 2-Tone. Aunque en eso no estoy de acuerdo con él, por supuesto.

La 2-Tone me gustaba, también la mayoría de post-punk. Dexys me fascinaban no sólo por la música, como imaginas, sino por todos los manifiestos y mitos que circulaban a su alrededor...

Y los ropajes cambiantes.

¡Sin duda! Llegué a llevar un gorrito de lana, a lo marinero *(risas)*, como ellos. Tenía quince años, y debía lucir una pinta ridícula, pero me daba igual. La razón por la que no firmé por ninguna subcultura, como sugerías, es porque a la vez que escuchaba todo aquello también me gustaba la música antigua, incluso pre-rock'n'roll. Cuando fui a vivir a Croydon descubrí que teníamos la segunda tienda de discos de segunda mano más grande del Reino Unido, Beanos, así que si escuchaba a algún crooner por la radio podía ir a buscarlo allí, y lo tenían. Me encantaba el sonido del rock'n'roll, y por supuesto los *aesthetics* y la ética de lo mod, pero los mods de mi colegio en 1979 eran una pandilla de idiotas, gamberros con parka y nada más. Los mismo que los rockers, a decir verdad. Yo era más bien un *mocker*, como Ringo *(risas)*.

Imagino que el advenimiento de lo que se dio en denominar C86, los inicios de aquel mod-punk-indie de mediados de los ochenta, debió resultarte excitante e inspirador.

Claro. Muy excitante. Compré el primer single de The Jesus & Mary Chain en 1984, y me pareció la bomba. Empecé a hurgar hacia atrás en el catálogo de Creation Records, lo que llevaban editado desde 1981 o así. Compré el *Sunday to Saturday* de The June Brides en 1984, también. Pero no empecé a ir a conciertos hasta un años después, en 1985. Para entonces había vuelto a mudarme, esta vez a Peterborough. ¿Sabes dónde está?

Ni idea.

Ni falta que te hace. Está como a una hora de aquí, hacia el norte de Londres, es un lugar horrible. Pero estaba cerca de Bedford, donde sí programaban conciertos, en un lugar llamado The Georgian Dragon. Una vez me topé con John Peel allí, en la barra del pub. Vi a The Wedding Present, a Age of Chance, a los TV Personalities... Era 1985 en un pub de mala muerte, así que grupos como The Fall no tocaban, ya eran demasiado grandes. Durante esa misma época unos amigos de Peterborough hacían un fanzine llamado *Pop Avalanche*, yo escribía para ellos, y luego yo y mi amigo Pete empezamos mi propio fanzine, *Caff*.

Mucha de la gente que conozco de esa escena, o que acabó incorporándose a ella, recorrió el camino hacia atrás. Empezaron con Felt o The Jasmine Minks, y luego empezaron a excavar en los sesenta. Ese no es exactamente tu caso. Tú ya venías de escuchar *oldies*, y luego esa escena debió parecerte una progresión natural.

Oh, sí. La parte de los fanzines, que era esencial para esa cultura, era muy excitante también. Lo sentí como si estuviésemos de veras construyendo una cultura alternativa a la de T'Pau y Phil Collins. Aunque en realidad imagino que a las multinacionales les encantó, porque de repente todo el mundo que podía haber firmado por la competencia estaba fundando sellos minúsculos y montando pequeños fanzines en un rincón apartado de la cultura, sin representar un problema. Era imposible que aquello alcanzara un tamaño verdaderamente peligroso para las *majors*. Finalmente sí se hizo grande, en parte gracias al britpop, quizás.

También fue un momento en que se recuperaba todo ese amor por la psicodelia, el pop de los sesenta, el modismo. Esa cultura dejó puntualmente de tener estigma retro. Julian Cope escribió su increíble artículo sobre garaje rock, *Tales from the Drug Attic*...

Sí, recuerdo de repente ver críticas en NME sobre discos de Love, Gene Clark, los recopilatorios *Pebbles*... Ed Ball y Dan Treacy estaban predicando también el catecismo 1965. Ese artículo de Julian Cope representó una influencia enorme para mí. Aún lo tengo en algún cajón. Hablaba de The Left Banke, de Tim Buckley, la Chocolate Watch Band... Julian Cope fue una fuente esencial para descubrir cosas en los ochenta, sin duda. Estaba enterado de muchas cosas que no sabía nadie. La gente empezó a hacer casetes para los amigos también, con lo que la información se fue distribuyendo.

Debías de ser aún muy joven cuando todo esto estaba sucediendo.

No me sentía tan joven, pero naturalmente lo era. Cuando apareció *Upside Down* de The Jesus and Mary Chain ya tenía diecinueve años, y veinte cuando la explosión definitiva de Creation Records. Era muy pequeño, aunque entonces no me lo pareciera.

No sé si fuiste a la universidad, pero para mí (que abandoné los estudios a los diecisiete) el pop fue mi educación alternativa. Mi colegio.

Y que lo digas. Yo tampoco fui a la universidad. El pop me enseñaba todo lo que quería aprender por aquel entonces. Aprendí mucho sobre política, sobre chicas... *(ríe)*. Todo tipo de cosas.

Me gusta cómo defines lo pop en *Yeah Yeah Yeah*: "Si entra en las listas, es pop".

La gente puede ponerse muy esnob con esto de la música pop. Ha habido buenos libros sobre el tema antes que el mío, como por ejemplo *Can't Stop Won't Stop*, el que escribió Jeff Chang sobre la historia del hip hop. Es un gran trabajo, y cubre un campo muy extenso, pero se ventila a De La Soul en una línea, como si nada. Allí me dije: ¡Un momento! De La Soul fueron muy importantes en el Reino Unido, todo eso de la D.A.I.S.Y. Age caló mucho aquí, ayudó a que el hip hop como género adquiriera relevancia y profundidad. Pero al autor no le interesa, porque es un purista, o algo así, y no considera que De La Soul merezcan demasiado espacio en su libro. Odio esa actitud, y eso que la encuentro en muchos estilos y escenas que me encantan: el northern soul (particularmente) y todas las cosas en general que tienen connotaciones mod comparten actitudes muy esnob y limitadas. Me pone negro. Especialmente porque sé que en tres años van a descubrir una cara B de un artista completamente *unhip* y fuera de onda, o demasiado rock, o lo que sea, y va a ser un hit en los clubs underground. Simplemente porque un disc-jockey espabilado ha pensado en pinchar esa cara B.

También existe desprecio a la inversa. El NME y las revistas mayoritarias siempre

le han profesado un odio tradicional al northern soul y a lo mod.

Sí, pero al northern soul eso ya le va bien. Creo que les gusta, mantiene su oscuridad y estatus marginal. El desinterés viaja en las dos direcciones. Ese tipo de esnobismo se encuentra en todas partes, en todo tipo de publicaciones. Mira a la gente de la revista *MOJO*, que solo escribe sobre grupos con "raíces" y "credibilidad", artistas "serios" como Dylan y Leonard Cohen. Eso es una chorrada, es basura total. Aquí hay un término que lo engloba todo, que es el de "música popular", y bajo ese paraguas se agolpan muchos géneros y tipos de música. Pero todo es música popular. "I'll do anything" de Doris Troy se grabó para vender un millón de discos, ésa era la intención original. El hecho de que no vendiese un millón de discos es irrelevante. La oscuridad y aureola underground que adquirió el disco es fruto de la pura casualidad. ¿Cómo puede ser que sea un disco más "auténtico" o "puro" porque vendió poco? Julian Cope lo decía en su artículo: todos esos grupos de garaje querían vender, ser Mick Jagger. Somos nosotros los que los hemos etiquetado como "punk".

Pero basarte en las listas para confeccionar el libro te habrá roto el corazón. Quiero decir que no has podido dedicar espacio a grupos que te encantan pero no hicieron casi ningún tipo de muesca en el Top 40, como Television Personalities o The Jasmine Minks.

He hecho alguna excepción con grupos como The Stooges, por ejemplo. Las normas están para romperlas, y como autor del libro me he permitido romper la norma de las listas cuando me convenía o el discurso lo requería. Es mi libro, puedo hacer lo que quiera *(ríe)*. Hablo de los Stockholm Monsters, cuyo primer single (*Fairy Tales*, Factory Records 1981) produjo Martin Hannett, pese a que solo alcanzó el #41 de las listas independientes. Pero me encanta Martin Hannett, y quería hablar de él. Quiero creer que el libro cubre cada originador y pionero, cada personaje que estuvo en el principio de algo relevante, fuese como intérprete, productor o autor. Hay que incidir en ellos, porque incluso si el personaje como tal no tuvo incidencia alguna en las listas, es posible que en el futuro influenciara a grupos que sí iban a entrar. Martin Hannett o The Stooges no fueron grandes en los *charts*, pero influenciaron a gente que sería número #1. El Johnny Burnette Trio no gozó de mucho éxito en su momento, pero en una generación, o tan sólo unos pocos años, influenciaría a mucha gente en Inglaterra, empezando por los Beatles. De ahí su inclusión.

Para mí, uno de los puntos clave de *Yeah Yeah Yeah* es que te recuerda cosas que ya sabías pero que el discurso del "rock clásico" y de las publicaciones dominantes amenazaba con hacerte olvidar. Por ejemplo, subrayas que en 1969 el #1 en Inglaterra era el *Israelites* de Desmond Dekker y no, qué se yo, los Cream de Eric Clapton (que no pasaron del #18 o así).

¡O *Return of Django*, de los Upsetters! ¡Número #5 en las listas inglesas! Una canción reggae rarísima, sin melodía, sin letra, sólo una especie de *groove*, por decir algo. Y tienes razón: esas cosas son importantes, y por cosas como ésa quise escribir el libro. Internet ha hecho que el discurso esté cada vez más fragmentado, pero yo tuve la suerte de nacer en una época en que quizás no existían tantas fuentes de información más allá de los libros que tenías, los Top 20 de la radio, los discos que comprabas... Pero aunque no hubieses vivido una era, tenías una idea general bastante clara de cómo sonaba el pop para la gente de aquella generación, y la relevancia que tenía y el espacio que ocupaba.

Conociendo tus gustos e ideas, he de decir que admiro la forma en que no has decapitado a géneros como el rock progresivo o el heavy metal. Has sido magnánimo y ecuánime, aunque finalmente tomes partido.

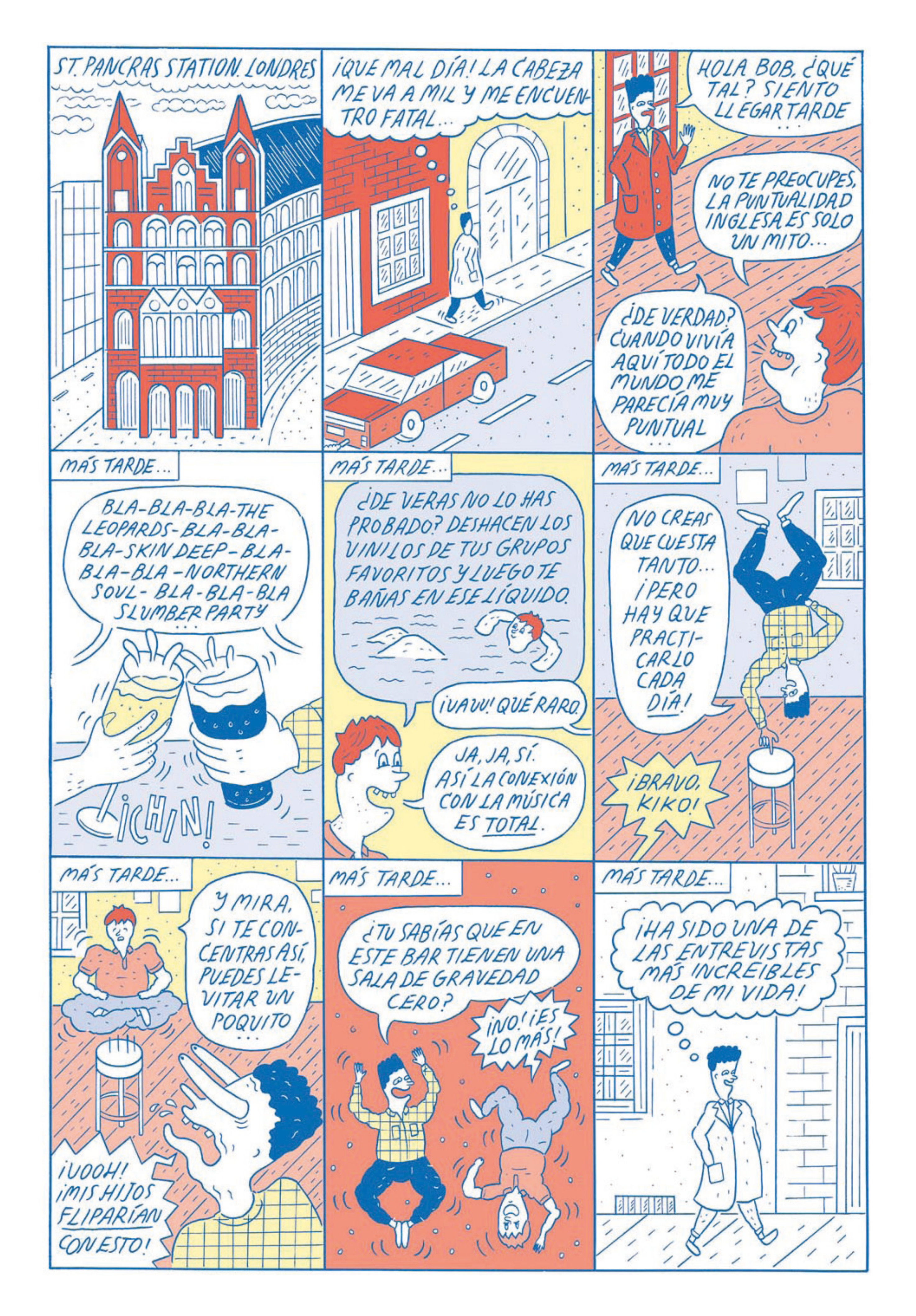
Claro. ¿Qué sentido habría tenido ser cruel? Quizás hace veinte años habría sido mucho más vitriólico al hablar de Tygers of Pan Tang, un grupo de la nueva ola inglesa del heavy metal. Pero ¿a quién le importa eso? Todo el mundo sabe que no soy un gran fan del heavy metal. Creo que es mucho más interesante intentar comprender por qué a la gente le gusta ese género. Pero no tiene sentido forzar mi opinión del heavy metal en los lectores. En cuanto al rock progresivo, si tengo que serte sincero, me gustaría haberle dedicado más tiempo, porque lo encuentro mucho más interesante ahora que cuando era joven. No pude detenerme en él tanto como habría querido, porque naturalmente tenía que ir avanzando hacia el siguiente capítulo, pero para mi sorpresa descubrí que me gustaban los primeros álbumes de Yes. Hay que tener en consideración de dónde venían todas esas bandas. Yes, por ejemplo, eran muy fans de The Association, y de repente vi que era una influencia muy obvia que nunca habría imaginado. En su elepé *Close to the Edge* de 1972 se ve muy claro. Todas estas cosas acabaron encajando, porque todo tiene una raíz. A no ser que el género terminara en un callejón sin salida, lo que por supuesto también es un hecho interesante en sí mismo. *Close to the Edge* de Yes es un callejón sin salida, pero fascinante. Vale la pena efectuar esa reflexión, porque por añadidura te enseña cómo van desarrollándose tu gusto y tu estética y punto de vista.

Para la gente (como yo) que creció en subculturas que valoran la oscuridad y la mala suerte discográfica, *Yeah Yeah Yeah* oficia como paladín de los grandes grupos exitosos del pop, que de jóvenes desechamos por blandos, o "prefabricados", o demasiado populares. Como The Monkees, que yo de adolescente consideraba muy inferiores a The Creation, por decir un nombre.

El tema es que The Creation también intentaban hacer hits. No tocaban para permanecer *underground*. Cuando grupos como The Fleur de Lys versionaban el Circles de los Who lo hacían simplemente porque creían que la canción debería haber sido un hit para los Who, y como estos no la sacaron en single, decidieron tirar adelante a ver si sonaba la flauta. Y si llegan a tener un hit en el Top 5, la credibilidad que ahora les otorgaríamos a The Fleur de Lys sería bien distinta. No sé. Grupos que sí tenían hits, como los Zombies... A ver, durante más de una década nadie escuchó el *Odessey & Oracle* (CBS, 1968), el respetado estatus moderno del elepé se debe únicamente a las reediciones. En los *sixties* casi nadie compró el disco, seguramente porque no contenía el hit *She's Not There*, que sonaba todo el día en la radio. Como tuvieron mucho éxito con algunos singles, casi nadie excavó con el paso de los años en álbumes como aquel, porque ya se les consideraba un grupo mayoritario. Pero cuando lo haces te das cuenta de que nunca sacaron un mal disco.

Por no decir que si les echas un vistazo profundo, esos hit singles de los Zombies son la hostia de extraños. Contienen interludios *jazzy*, y ritmos sincopados. Tu libro también toca ese fenómeno: los temas que jamás deberían haber entrado en el Top 10 y de repente lo hacen. *Rock On*, de David Essex, por ejemplo.

Los tres miembros de Saint Etienne decidimos votar un día el mejor single pop de la



ST. PANCRAS STATION. LONDRES
¡QUE MAL DÍA! LA CABEZA ME VA A MIL Y ME ENCUENTRO FATAL...
HOLA BOB, ¿QUÉ TAL? SIENTO LLEGAR TARDE...
NO TE PREOCUPES, LA PUNTUALIDAD INGLESA ES SOLO UN MITO...
¿DE VERDAD? CUANDO VIVÍA AQUÍ TODO EL MUNDO ME PARECÍA MUY PUNTUAL...
MÁS TARDE...
BLA-BLA-BLA-THE LEOPARDS-BLA-BLA-BLA-SKIN DEEP-BLA-BLA-BLA-NORTHERN SOUL-BLA-BLA-BLA SLUMBER PARTY...
¡CHIN!
MÁS TARDE...
¿DE VERAS NO LO HAS PROBADO? DESHACEN LOS VINILOS DE TUS GRUPOS FAVORITOS Y LUEGO TE BAÑAS EN ESE LÍQUIDO.
¡UAUU! QUÉ RARO.
JA, JA, SÍ. ASÍ LA CONEXIÓN CON LA MÚSICA ES TOTAL.
MÁS TARDE...
NO CREAS QUE CUESTA TANTO... ¡PERO HAY QUE PRACTICARLO CADA DÍA!
¡BRAVO, KIKO!
MÁS TARDE...
Y MIRA, SI TE CONCENTRAS ASÍ, PUEDES LEVITAR UN POQUITO...
¡UOOH! ¡MIS HIJOS FLIPARÍAN CON ESTO!
MÁS TARDE...
¿TU SABÍAS QUE EN ESTE BAR TIENEN UNA SALA DE GRAVEDAD CERO?
¡NO! ¡ES LO MÁS!
MÁS TARDE...
¡HA SIDO UNA DE LAS ENTREVISTAS MÁS INCREIBLES DE MI VIDA!

historia, y el ganador fue... *¡Rock On! (ríe)*, #3 en Inglaterra. En efecto. El single más raro que ha penetrado nunca en el Top 5, sí señor.

Me gusta mucho tu recordatorio nada más empezar el libro —que también hacía Kevin Pearce en su *Something Beginning with O*— de que "el contexto lo es todo".

Lo es. Para alguna gente, *Be-Bop-A-Lula* es sólo una canción de rock'n'roll antiguo que se parece al *Let's Twist Again*, pero hay que examinarla en el contexto en que salió. Cuando la hizo Gene Vincent, lo que predominaba en las listas eran cosas como Mel Tormé. Creo que es significativo, y explica el impacto extraterrestre que tuvo Gene Vincent. Además, es muy temprana, de 1956. Elvis no tuvo su primer hit inglés hasta un año más tarde, con *All Shook Up*, de 1957.

La autenticidad es irrelevante, como dices en el libro. Quizás esa sea una de las enseñanzas cruciales de *Yeah Yeah Yeah*.

Claro. Al 97% de la población le importa un comino lo de la autenticidad o las raíces. A la gente le gusta la canción y no se preocupa de dónde viene o quién es el autor, o los problemas que tuvo el cantante. Hay un libro maravilloso llamado *Faking It*, de Hugh Barker y Yuval Taylor, que toca precisamente ese tema. El caso más obvio es el del blues, como se afirma en *Faking It*. Robert Johnson era un tipo que tocaba pop, folk, jazz, swing y también blues. Pero el productor de la época (blanco, por cierto) decidió grabar sólo los más trágicos blues de la tradición rural negra con intención de venderlos a un público blanco, y eso cimentó la reputación futura de Johnson. Porque eso, finalmente, fue lo único que dejó grabado, como sabes. Pero Robert Johnson tocaba canciones de musicales en bodas, *music hall*... Por ello, escuchar a gente ahora que te dice: lo que es auténtico de verdad es Robert Johnson... Es ridículo. Es una gilipollez. Alguien en la industria musical decidió un día que la música blanca tenía que sonar blanca, y la música negra tenía que sonar negra, pero antes de eso los conceptos estaban mucho más mezclados. Géneros como el country soul de los sesenta, o la música de Joe Simon o Charlie Rich, son tan blancas como negras. Pero *MOJO* consideraría esos estilos como blandos, nada auténticos, música poco genuina. A la mierda todo eso.

El ejemplo que utilizas para ilustrar esa dicotomía es el de *I'm a Believer* de los Monkees, una canción hecha en el Brill Bulding, escrita por Neil Diamond y grabada por músicos de estudio, y que es tan "auténtica" como la supuestamente autobiográfica *Wish Someone Would Care* de Irma Thomas. Ambas cuentan lo mismo sobre la condición humana.

En ambos casos se trata de alguien contándonos cómo se siente, haciendo suya una emoción. Es eso, nada más. Los singles de los grupos de chicas de los sesenta muy raramente estaban escritos por ellas mismas (quizás Claudine Clark, y para de contar), sino por compositores judíos blancos. Pero eso era irrelevante. Los compositores aún eran lo bastante jóvenes para entender los sufrimientos adolescentes que convenía comunicar, y los arreglistas eran capaces de sugerir el sentimiento con un arreglo de violines o lo que fuera, y todos formaban un equipo de veinte o más personas, todos en la misma dirección, en lugar de un solo guitarrista tocando la acústica en su porche.

(Dale Shaw). También es interesante que Little Richard hiciese todas esas canciones, pero que la gente comprara sólo la versión blanca de... ¿cómo se llamaba?

Pat Boone. Pero eso sucedía en Norteamérica, no aquí. Por ello pienso que también es clave escribir desde una perspectiva inglesa. Tanto Little Richard como Pat Boone salieron aquí en el mismo sello, London Records, y la gente los compraba indistintamente, o los dos a la vez, o primero uno y después el otro. Los ingleses disfrutaban del filtro que daba la distancia, y aquí el pop jamás estuvo segregado. Los discos de Pat Boone son muy curiosos, porque no es precisamente blando, suena muy resentido, tiene un tono así como de violador muy inquietante *(ríe)*. Y esa era la opción "segura" de las dos. De acuerdo que Little Richard pega aullidos, pero el que te hace sentir incómodo es Pat Boone. No estoy seguro de que eso es lo que tratase de comunicar; más bien se le escapaba.

Creo que lo jodido en un libro como el tuyo debe de ser hablar de fenómenos ubicuos como los Beatles. Pero incluso ese capítulo está lleno de nuevas perspectivas. Les llamas superheroicos en su idiosincrasia, y mucho más rebeldes que todos los grupos que hacían *panto*.[2]

Bueno, en primer lugar los grupos anteriores a ellos tenían que hacer *panto* para sobrevivir, no les quedaba otro remedio. Y no olvidemos que los Beatles también hicieron *panto* muy al principio, aunque por supuesto el *panto* quedó obsoleto y se convirtió en irrelevante cuando ellos mismos cambiaron el discurso. Hace diez años entrevisté a Brian Bennett, el batería de los Shadows, y me dijo que lamentaba no haber nacido tan sólo cinco años más tarde. De haber sido así, podría haber tenido el grupo que se le hubiese antojado, porque era muy buen batería. Pero en 1960 tenías que hacer *panto*. Tenían que ir de gira por pueblos de mala muerte, tocando en pubs insalubres, contratados por una casera malhumorada, y hacer vodevil. Pero cinco años después ya nadie pasaba por ello. Habían aparecido los Beatles y cambiado todas las reglas del juego. Bennett sabía que aquellos años iniciales eran los que iban a impedir eternamente que los Shadows adquiriesen cualquier tipo de credibilidad artística, como efectivamente sucedió. Era un mundo distinto. Los Beatles hicieron *panto* hasta 1963, durante un par de navidades, pero desde allí ya no les hizo falta hacerlo.

Para los Shadows debió ser como para héroes del R&B y el soul de club como Zoot Money, cuando llegó la psicodelia y les hizo irrelevantes en un día. Se debieron sentir tan viejos... Por supuesto, Zoot Money se reinventó a Dantalian's Chariot, pero los Shadows no pudieron.

Bueno, se pusieron a cantar, que es casi lo mismo. Aunque por otro lado, antes de convertirse en un grupo instrumental habían cantado. O sea, que al utilizar sus voces lo que hacían era regresar a sus orígenes... Un momento, ¿no estamos hablando demasiado de los Shadows? *(ríe)*. Me encantan, pero no querría aburrir.

Hablemos, pues, de Dylan, al que describes como inventor de la "*rockstar* moderna". Surge la pregunta de siempre: ¿fue Dylan una buena influencia para el pop? Yo lo veo como alguien que jorobó la fiesta, un poco como el *Sgt. Pepper's*.

Difiero. Yo veo el *Sgt. Pepper's* como una buena influencia. Pero mucha otra gente no puede soportar a Dylan, y lo entiendo. Nik Cohn lo detestaba. Creo que fue una mala influencia desde muchos puntos de vista. Su ejemplo provocó que mucha gente se pusiese a escribir cosas semipoéticas que eran sinsentidos de bachillerato, chorradas sin significado alguno. Pero a la vez, si resultaba que sí tenías el talento requerido para escribir buenas letras, desde luego su modelo era un paso adelante, porque te permitía hablar de cosas con más calado. Van Morrison es un buen ejemplo: alguien que hacía *Baby Please Don't Go*, que es magnífica, y que tras Dylan se lanzó a algo como *Astral Weeks*, que probable-

mente es mucho mejor. Más original y suya. En cierto modo me siento como Nik Cohn cuando decía que Bob Dylan había asesinado toda la música que le gustaba. Del mismo modo que los Beatles se cargaron todo el sistema del Brill Building, algo que es innegable. Y todo el soft-pop de The Association y las composiciones de Jimmy Webb para The 5th Dimension fue barrido de la pista por el advenimiento del blues-rock y la dureza y los ceños fruncidos. Así que lo que Bob Dylan le hizo al pop no es exactamente culpa suya, no creo que fuese algo que podía prever. Pero les reclamó un significado a las cosas que quizás no era esencial. Es música pop. No siempre tiene que tener un significado profundo.

Tomas partido al hablar de la diferencia entre la música de San Francisco y la música de Los Ángeles. The Grateful Dead contra The Turtles. Los amantes del pop sabemos dónde están los nuestros.

Tengo un amigo que se ha convertido a los Grateful Dead, y siempre trata de pincharme sus discos cuando estoy despistado. O peor aún: discos en solitario de ex miembros de los Grateful Dead. Pero siempre le pillo. El tío admite que el 95% de cada disco es basura y pajas mentales, pero que merece la pena escarbar en busca de ese 5%. ¡Ni de coña! Tenemos un tiempo limitado en la Tierra, y hay que aprovecharlo.

En el libro hablas también de psicodelia inglesa y de la americana. De cómo la primera es mucho más interesante, porque era un mercado de singles y por tanto utilizaba la contención y la brevedad, esenciales para el pop.

Hay muchos singles de psicodelia americana que son interesantes, pero los que recibían la publicidad y el presupuesto eran los que grababan álbumes. Lo interesante y particular del fenómeno San Francisco es que la escena más rara, más heterogénea, más insular, fue la que fichó en su totalidad por grandes corporaciones. Todas esas jug bands, grupos de teatro callejero, los que hacían freak outs de quince minutos, todos terminaron en multinacionales. Nadie empezó un sello independiente como Vanguard o Elektra (que era de Los Ángeles). Imagino que porque iban todos demasiado pasados, y a nadie se le ocurrió. Pero es triste y absurdo que todos aquellos grupos acabaran en Warner Brothers, sólo porque estaba cerca, y en cambio odiaran a los grupos de Los Ángeles por ser demasiado "comerciales". Así que, en efecto, la psicodelia americana fue engullida casi de inmediato por todas las *majors*. Se habían perdido la primera ola de pop británico, así que las compañías americanas estaban decididas a no dejar escapar otra oportunidad de oro, y ficharon a cualquier grupo friki de San Francisco, aunque no tuviesen ningún hit ni potencial para hacerlo jamás. La psicodelia inglesa, por otro lado, era una cosa considerada efímera, sucedió en grandes compañías que tampoco pensaban destinarle un gran presupuesto, de modo que las bandas tenían que contentarse con singles. Y eso definió su sonido.

El single de vinilo es lo que define el pop. Su formato clave. Los 2'35" que podías enchufar en cada cara. Tu libro lo deja muy claro.

Hoy en día hay gente que se aferra a los álbumes, sin darse cuenta de que están muertos. Los álbumes pop no existen. ¿Cómo es el disco de Beyoncé? ¿Es un álbum o una mera colección de videos, uno detrás del otro? No es un álbum en sentido convencional del término, eso desde luego. No quiero ser un esnob de los singles, porque al final de los sesenta y principios de los setenta muchos de los avances interesantes provienen de los álbumes. Si llego a centrarme en singles no podría haber hablado de Led Zeppelin, que son relevantes y me gustan (aunque no tanto como a otra gente) y no eran un grupo de singles. Del mismo modo, todo el movimiento folk-rock inglés —The Pentangle y Fairport Convention y todos los demás— no estaba orientado al single.

Me gustaría ahora que te ciscaras en el concepto de "rock clásico", tal y como lo defines en *Yeah Yeah Yeah*. Porque el día en que se acuñó ese género fue un día aciago para la humanidad.

El término "rock clásico" seguramente quiere decir cosas distintas en Inglaterra o Estados Unidos. Pero allí se acuñó cuando las estaciones de FM empezaron a despegar y se colocaron en competición con las emisoras de AM, que estaban programando a David Cassidy y cosas así. Porque en Gran Bretaña, la radio popular duró hasta el año 1978, incluso después del punk. Así que la creación de esa idea de rock clásico aquí obedece a revistas como *Q* en los ochenta y *MOJO* algo más tarde. Por definición, cualquier cosa etiquetada como "clásica" quiere decir que es "conservadora" y por tanto que no acepta ningún tipo de progresión. "No, lo siento, es hasta aquí, ya está todo hecho y lo demás ya no importa", ésa es en cierto modo la actitud. Quizás por la prevalencia del término en Estados Unidos, al menos hasta finales de los setenta, fue más difícil que los grupos de los ochenta y noventa (en el hardcore, el punk y el grunge) se alejaran del rock. "Rock clásico" incluye a Led Zeppelin, hard rock, blues rock, algo de AOR, Doobie Brothers, Styx, alguna banda inglesa como Jethro Tull o los Moody Blues (ambos grupos, por cierto, tuvieron mucho más éxito en Estados Unidos que en Inglaterra), quizás cosas cercanas al metal como Black Sabbath...

Creo que la clave del heavy metal es tomártelo completamente en serio, si no resulta imposible. En cuanto le pierdes el respeto, todo resulta risible.

Por supuesto. Y la línea es muy fina. Puedes mostrar una cierta ironía al hacer referencia al mundo del metal y sus temas, pero en cuanto pasas a ser un grupo cómico como The Darkness ya estás perdiéndole el respeto, es pantomima, y por tanto dejas de gustarle al público metal. Puedes pensar que el género es ridículo, incluso si eres fan, pero no puedes verbalizarlo. El hard rock, asimismo, tiene cosas buenas. El otro día estaba viendo *One Day in September* y de repente empezó a sonar una canción alucinante, muy poderosa. Era *Child in Time*, de Deep Purple. Así que, como decíamos antes, no le encuentro sentido a decir que toda esa música es una mierda, porque puesto en contexto y examinado como corresponde le encuentras cosas buenas al género. Despreciarlo por completo sería de esnob, y yo soy un antiesnob.

Eso se percibe cuando hablas del siempre denostado glam rock, que es un estilo maravilloso. Pero siempre se habla mal de él porque era de clase obrera, y teatral, y bailongo.

Lo que más me irrita a la hora de hablar de glam rock es la distinción que hace alguna gente entre glam "de verdad" (Iggy, Roxy, Bowie...) y el glam zafio de Slade o Mud. *Ziggy Stardust* o *Electric Warrior* son colecciones de grandes canciones inspiradas musicalmente en los 50 y con nuevas letras sobre cohetes espaciales. Que en el fondo es lo mismo que hacían The Sweet. Me cabrea que la crítica que hizo *The Guardian* de mi libro lo reduzca todo a "prefiere The Sweet a Led Zeppelin". Aunque, si te he de ser sincero, hay una parte de verdad en ello. Ves conciertos de The Sweet de la época y se te caen los pantalones. Eran un grupo increíblemente... "engrasado" es la palabra que no quería usar *(ríe)*. Pon *Hell Raiser* de The Sweet al lado del *Black Dog* de Led Zeppelin y verás que los primeros no eran un grupo de amateurs o una banda de estudio. Pueden batirse



con quien sea. Pero aún hoy te encuentras algún crítico de la vieja escuela que se ríe de ellos y no los considera un grupo respetable. ¡No puedo creer que aún digan cosas así, cuarenta años después! Decir que uno es mejor que el otro es otra chorrada, pero sí quiero defender a The Sweet. Porque nadie lo hace, entre muchas otras razones.

FASE C:
OBJETO ALEJÁNDOSE DE BOB STANLEY

Apago la grabadora. Stanley y yo seguimos conversando durante un rato sobre temas de gran interés para ambos. Asuntos de vida o muerte. Como por ejemplo The Claim, un grupo del que ambos somos superfans (él llegó a sacarles un single en su sello Caff) y que no conoce ni el proverbial Tato.

Stanley se pone en pie de repente y dice:

—Bueno. Tengo que coger un tren. Voy a ver a mis padres. Estoy un poco borracho, qué vergüenza. Ha sido un placer.

Le despedimos. Dale y yo estamos bien en aquel bar victoriano, así que nos quedamos, bebiendo y hablando de pop y amigos comunes, una hora más. Dale tiene un acento indefinible, lo que viene a llamarse *mid-Atlantic* (medio británico, medio inglés), y suelta tremendos falsetes cuando explica algo hilarante, y tiene una cierta pinta de castor melancólico.

A la mañana siguiente. Llueve aún de forma inclemente. Paseo junto a Dale por los muelles de Greenwich, llenos de cuervos y fango y barcazas, un paisaje tan *kitchen sink* que estoy esperando ver a Rita Tushingham embarazada (o planeando un aborto: típico tema de novela *sixties*) en cualquier momento.

Me calo hasta los huesos en el West End, buscando minions (los muñecajos de *Gru, mi villano favorito*) para mis hijos. Luego me siento en mi pub favorito, The Blue Posts, en Berwick St. y leo a Jonathan Ames y hago ver que es 1999. Lo cual me es extremadamente fácil, porque el pub está preservado en ámbar (por eso vengo aquí) y está igual que en 1999, 1989 y muy posiblemente incluso 1889 o la primera época eduardiana.

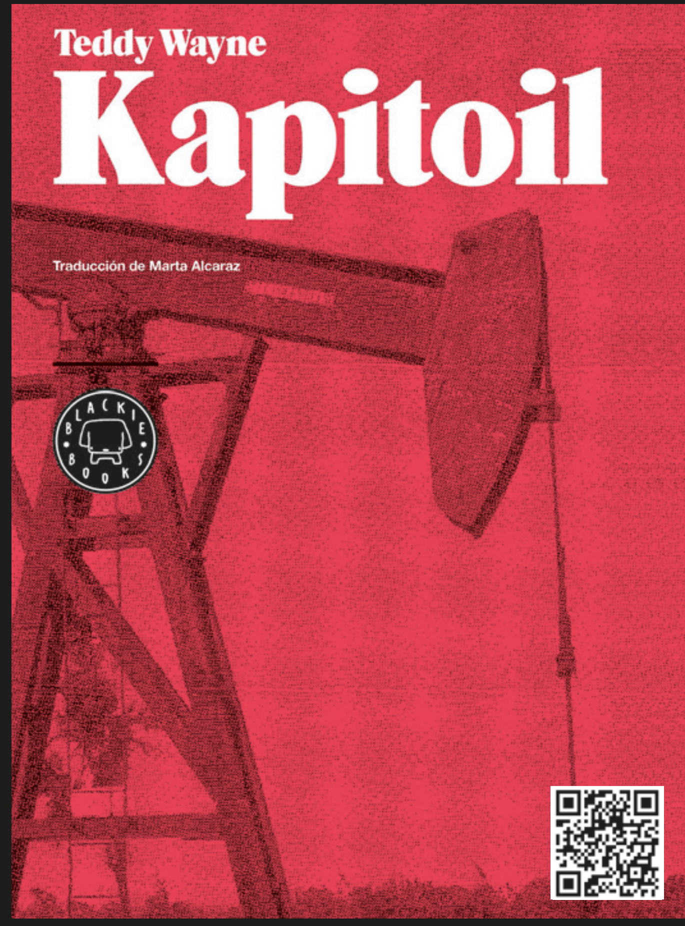
Y así estamos: me duele todo, mi recto es un calcinado cráter termonuclear, tengo los pies encharcados y la cabeza como un hormiguero rociado con napalm, Londres es la ciudad más hostil de Europa —te escupe de su boca, que diría la Biblia—, sigue diluviando, el viento bárbaro que sopla ahora parece venir del Valhalla o la laguna Estigia, tengo que subir a un avión en tres horas (sigue sin agradarme demasiado volar), me he gastado 200 euros que no tengo en discos y regalos y malditos viajes (el transporte ha subido desde la última vez que estuve aquí), y pese a todo me sigue emocionando estar en esta ciudad y haber hecho lo que he hecho. Regresar a Londres y entrevistar a Bob Stanley. El pop te obliga a hacer cosas así. Valió la pena, diga lo que diga mi organismo.

1. Espantosa *popstar* de los 80, emergida del New Romantic y célebre por su pinta andrógina.

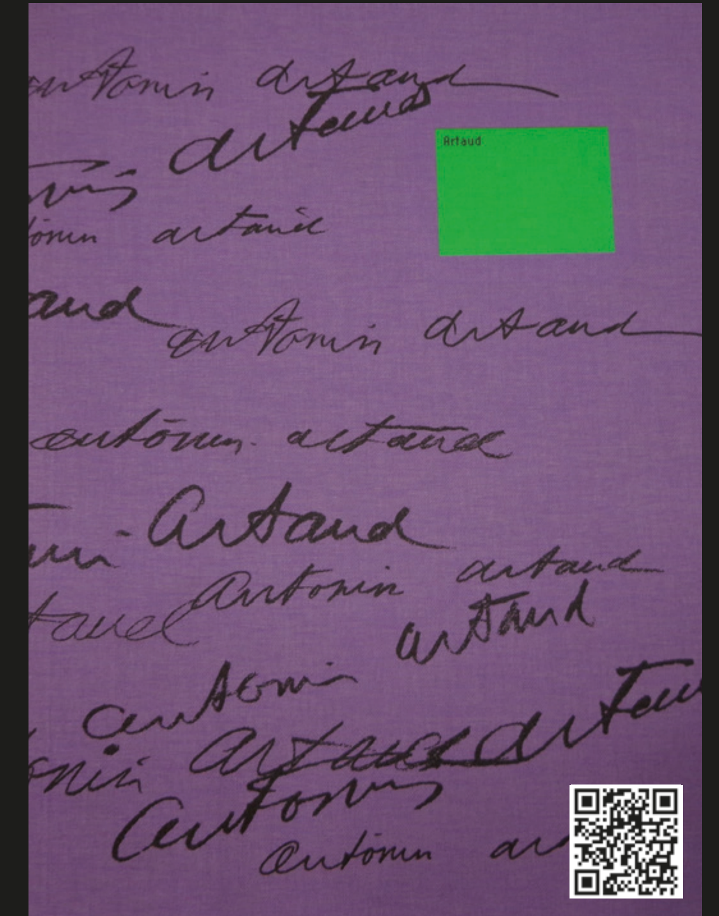
2. *Panto* (de *pantomime*) es una tradición de revista musical para toda la familia que suele representarse en periodo navideño, y que revisita cuentos infantiles clásicos modernizados con vodevil. Generalmente suele utilizar celebridades menores (o ex celebridades) en los personajes principales.

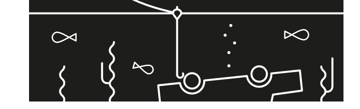
Kiko Amat (Sant Boi, Barcelona, 1971) es escritor, periodista, anglófilo y fan del pop. Es autor de las novelas *El día que me vaya no se lo diré a nadie*, *Cosas que hacen BUM*, *Rompepistas* y *Eres el mejor*, *Cienfuegos*, y de los ensayos *L'home intranquil* y *Mil violines*. También dirige el festival Primera Persona para el CCCB.


BORONIA
SLOWCULTUREMAGAZINE
EDICIÓN ESPECIAL | PRIMAVERA 2011
BORONIA
45RPM
BOROPHONIC
«POEMAS
A 45 RPM»
POEMAS
A 45RPM


Teddy Wayne
Kapitoil
Traducción de Marta Alcaraz
BLACKIE BOOKS


JUNCO y DIAMANTE
las comarcas de Catalunya
Volumen 1


Artaud



SALTOS EN EL VACÍO

Luis López Carrasco

El futuro describe una noche como cualquier otra en un piso de jóvenes tras la victoria socialista de 1982. Luis López Carrasco, autor de este laureado experimento cinematográfico analiza la relación entre su generación —la de los nacidos en los primeros 80— y la de quienes hicieron la Transición.

"Soy la oscuridad que te rodea,
soy la silla en que te sientas,
soy los ojos que te miran
y, al articular sonidos en tu oído,
soy un grito indefinido, una forma
inacabada [...]
Soy el vacío en que caes,
soy la penumbra."

Los iniciados. *Soy el vacío*.

La película estaba más o menos clara en sus intenciones y desdibujada en sus contornos. Describiría a un grupo de jóvenes a finales de 1982, una fiesta inagotable dentro de un piso viejo, un piso vacío de abuela franquista profanado una noche sí y la otra también con alegría cruel por su nieto y la pandilla de su nieto (¿o era su hijo?). Una fiesta como tantas otras fiestas, con su galería de rostros jóvenes y caducos a un tiempo, exultantes y confusos, felices y tristes, locuaces y ensimismados. El retrato de las noches en que aprendimos a bailar, una mirada a un pasado reciente que se conjuga desde entonces en los mismos tiempos verbales: un pasado que no deja de suceder. El 82 como año fundacional de una nueva España, disfrazada y celebratoria, disparada al porvenir y renuente al pasado, embriagada y atenta a lo último, a lo nuevo, obsesionada con una palabra mágica: modernidad.

Tras el colorete, una línea de sombra. Un retrato colectivo con sombra al fondo. La película tenía que ser bulliciosa, ruidosa y caótica y *adquiriría el aspecto* de un material encontrado, amateur: unas imágenes de archivo rodadas por aficionados en una fiesta de las de entonces, que bien podrían resultar las fiestas que celebrábamos hasta ayer mismo. La rodaríamos en 16mm y la música sonaría a tal volumen que la mayor parte de los diálogos quedaría anegada por una marea de ruido de fondo, desaparecería entre crepitar de interferencias. La película, precisamente por integrar todos los sonidos —una cacofonía de risas, gritos y bailes—, se convertiría en un film mudo.

Hay una escena de *Arrebato* de la que siempre he querido ver más. En los super 8 domésticos que Pedro P. (Will More) envía a José Sirgado (Eusebio Poncela) aparece una fiesta



de cumpleaños. Alaska lleva una tarta, ante la cámara asoma gente joven y no tan joven, parecen felices y dichosos. Siempre he querido saber de qué hablan, siempre he querido saber por qué están tan contentos. Al final de ese microsegmento de menos de un minuto de duración traen un regalo a Pedro P. Un gran paquete envuelto en papel satinado y lazos de colores. Dentro de la caja hay otra caja, y dentro de esa segunda caja no hay nada. El regalo es únicamente envoltorio luminoso. Dentro sólo hay vacío.

Hablo de la película durante más de un año con Luis Ferrón, productor ejecutivo y director de producción. ¿Cómo organizar un rodaje que quiere ser un retrato vivo, naturalista e improvisado de las sinergias de una fiesta? ¿Cómo conseguir que los actores se olviden de que están en un rodaje? La solución es sencilla. Pero nos da miedo. El rodaje tendrá que ser una fiesta. El rodaje, ese momento irrepetible de una producción donde todos los procesos tienen que estar controlados al detalle para minimizar la sorpresa y el error, donde los recursos y las energías requieren una optimización ajustadísima, donde el tiempo es, más que nunca, dinero. El rodaje, en esta ocasión, tendrá que renunciar al control. Es más, estamos convencidos de que alcanzaremos el material que deseamos si nos sumergimos en el descontrol, si nos dejamos guiar por el azar. Tenemos que asumir ese riesgo, el riesgo de que lo que rodemos puede ser una nada sin relación entre sus partes, sin hilo posible. Tenemos que atrevernos a perder el control y dejar que un equipo mínimo se enfrente a una montonera de actores borrachos. Tenemos que saltar al vacío. El rodaje durará dos días y sólo dispondremos de cuatro horas de negativo.

Futuro instantáneo

"Pero, paradójicamente, lo 'moderno' no se conjugaba con la palabra 'vanguardia'. Todo lo contrario: durante los años ochenta, la 'vanguardia', demasiado vieja, demasiado militante, dejó paso a la 'postmodernidad', un término más acorde con las ideas y sentimientos de todas aquellas fuentes que nutrieron la gestión pública de la cultura y su disfrute."

Jorge Luis Marzo.
¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?

"Antiguas, antiguas, que sois unas antiguas". Son las palabras que arrojarían, tras una alambrada, Eduardo Haro Ibars y Leopoldo María Panero a los presos políticos —militantes del PCE y otras agrupaciones de izquierda— en el periodo que ambos pasaron en la cárcel de Zamora. Año 1969. La alambrada les separa porque los dos poetas son delincuentes "comunes". La historia procede de Luis Antonio de Villena en su *Madrid ha muerto,* novela febril y decadente, *esplendorosa* y *ruinosa.* Ese gesto iconoclasta, visionario y precoz, anticipa sin saberlo y sin quererlo un mundo que aterrizará una década más tarde. A inicios de los ochenta España se obsesionará hasta lo indecible con dejar de ser "antigua", cueste lo que cueste y

caiga quien caiga. Ya he citado aquí a Alaska, Zulueta, Haro. El underground en España, no lo olvidemos, emana de las élites. Tanto en los sesenta como en los ochenta.

Siempre me han llamado la atención las muy disímiles experiencias de la juventud que vivieron mis padres (tener 20 años en 1975) de las que vivieron mis tías (tener 20 años en 1980). La juventud de mis padres la enhebra el antifranquismo, la semántica cultural es la de la canción protesta, su generación pilota la Transición, es la clase dirigente desde entonces y lo será hasta la actualidad. El mundo universitario de mis padres en Granada es pequeño y se mueve al ritmo de la moral franquista y el compromiso político con la democracia. Mis padres no tienen dinero ni recursos para ir a discotecas. Probablemente ni siquiera haya discotecas. Tampoco tienen el convencimiento de que la juventud sea un momento vital cuyo objetivo primario sea “pasarlo bien”. No saben qué es un cubata o qué es estar a la moda. La mayor parte de la juventud de provincias todavía se dirime entre la austeridad y la escasez. Suerte tienen con estudiar. Sin embargo, sólo cinco años más tarde, la juventud de mis tías —estoy hablando de clase media con estudios superiores— se narra y describe del mismo modo que la mía. Sus fiestas son mis fiestas. El futuro ha llegado de golpe. Su juventud es mi juventud, ya hemos logrado disfrutar de la libertad embriagada y la noche inagotable que antes sólo poseían Eduardo Haro, Panero, Will More y sus amigos, los hijos de las elites franquistas. Hemos accedido a ese lugar, el lugar de los privilegiados.

Hablar de 1982 no es hablar tanto de la clausura de un ciclo sino del comienzo de un estado de cosas, que incide en los valores y los afectos. Como si de un doble salto generacional se tratara, en los ochenta se generaliza a una velocidad endiablada todo un sistema de usos y costumbres que enmarca las relaciones sociales y sentimentales, laborales y civiles. Se constituye un nuevo horizonte para el consumo y un nuevo significado para el ocio. España hace magia ante el asombro y aplauso de la comunidad internacional: se vuelve democrática de la noche a la mañana. Pero además se vuelve moderna. El coste de todo ese gasto en maquillaje correrá en un primer momento de parte de los Presupuestos Generales del Estado. De un día para otro, en un instante, España se precipita hacia el futuro. Decido titular la película así, *El futuro,* pues la película nace de un momento personal y colectivo que se halla en las antípodas de esa efervescencia, 2011, en donde por primera vez en mi vida me quedo sin planes de futuro. La precariedad y la incertidumbre es tan alta que se me borra la imaginación. La fiesta ha terminado y parece que llevamos ya muchas décadas bailando una música que hacía tiempo que había dejado de sonar.

Decido titular la película *El futuro* pues se relaciona con un momento de la historia de España en la que parece que andábamos sobrados

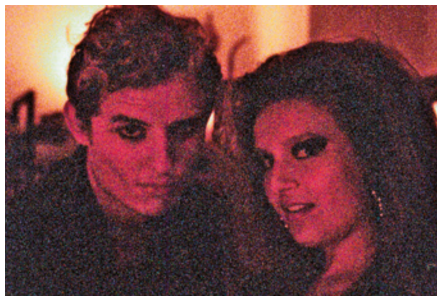












de porvenir y convoco en ella a esas tres generaciones. Mis padres, sus hermanos menores y nosotros mismos. La película no pretenderá ser tanto una tarjeta roja al baile de máscaras de la vaporosa Movida sino a cómo esa experiencia de la juventud ha dictado los horizontes y objetivos de mi propia juventud. Dado que el rodaje será una fiesta a la que vendrán amigos plusmarquistas en borracheras, nocturnidad y alevosía, la película será en el fondo el retrato de cómo mi generación (en los noventa, en los dosmiles) se ha mirado en una generación previa para recrear tics pasados y codificar sus biografías bajo unas metas que eluden cualquier proyecto común —antiguas, antiguas, que sois unas antiguas— para orientarse hacia la consecución de objetivos individuales y materiales. El espíritu de los tiempos, el espíritu de ese tiempo. Democracia parlamentaria, economía de mercado, cultura como simulacro, sociedad civil en derribo. Ese modo de organizarnos como sociedad se visibiliza, desde mi punto de vista, en 1982. Confundimos modernidad con modernez.

La generación de mis padres, los que ponen la música, aparece por omisión durante todo el film, aunque comparece en dos ocasiones. En una secuencia de cuerpo presente: dos progres de pasado supuestamente revolucionario hablan de ETA y la lucha armada. El diálogo es casi una parodia, parecen repetir consignas repetidas muchas veces, desde el confort del sábado noche (en realidad Luis Parés, actor y coguionista del film, repite las declaraciones proetarras de un obrero andaluz en el País Vasco en el documental *Atado y bien atado*). El otro momento en el que comparece la generación de mis padres es en el prólogo del film. Pero comparece de cuerpo ausente. La pantalla permanece en negro. Hay un vacío en la sala, un hueco. Felipe González ha ganado las elecciones. Como un conjuro atemporal las palabras del cargo electo del PSOE resuenan como un mantra que parecen a la vez una promesa y una condena. Los tres objetivos de la sociedad española en 1982 son, por este orden, consolidar la democracia en España, superar la crisis económica y concluir la construcción del Estado de las autonomías. “Ningún ciudadano debe permanecer ajeno a la hermosa labor de modernización, progreso y solidaridad que hemos de realizar entre todos. La colaboración de cada español, dentro de su ámbito, es esencial para sacar a España adelante.”

La película, ya desde sus primeros minutos, suena a derrota.

Luis López Carrasco (Murcia, 1981) es guionista, director y escritor. Es cofundador del colectivo audiovisual Los Hijos, dedicado al cine documental y experimental. *El futuro* ha sido premiado en los festivales de Buenos Aires, Róterdam, Sevilla, Valdivia y D’Autor de Barcelona.

Aída Páez (Santander, 1982) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la UCM. Se dedica desde hace diez años a la fotografía.

Fotografías de Aída Páez

INDIE GESTIÓN



Ilustración de Cristóbal Fortúnez

May Paredes

Vivimos días difíciles. Ciertamente el paro, la paupérrima economía, el desamparo social y la dichosa crisis nos mantienen en un desasosegador estado de orfandad. Siendo todo esto una verdad capital, no es algo que no hayamos vivido antes. No es la primera vez que pasamos por esto: la historia está plagada de grandes hecatombes sociopolíticas y económicas y la corrupción y la prevaricación existen desde el amanecer de los días. Pero es ahora cuando las nuevas corrientes pseudoculturales y el uso panfletario de la redes sociales y el de Internet están convirtiendo a la sociedad en una lamentable marea de activistas de pacotilla y resistentes tontamente pasivos.

Individuos dependientes del sistema al que critican, y se conducen con una actitud verdaderamente apocalíptica, espoleándote desde sus Facebook y Twitter a lanzarte a una imaginaria barricada en una guerra inexistente. Hay un factor común en todas estas conductas: la mala asimilación de la información, la manipulación del pensamiento por parte de quienes creen combatir y la psicología barata a la que nos quieren condenar.

Personas saludables que cuidan sus cuerpos, no beben y para los que la droga es algo *oldie*, muy destructivo para las frágiles neuronas. Sanos y comprometidos, son altamente infelices. Es aquí donde yo me cabreo; desde que el indie y la ropa unisex inundan la vida cultural de todos nosotros, y el rock & roll, el lado salvaje de la vida, el glamour y las chicas con trajes ceñidos y tacón de aguja han quedado relegados a una marginalidad, tildada de antigua y perniciosa. Cuando, y lo digo con conocimiento de causa, es la actitud revolucionaria más terapéutica que existe, haber sido antisistema sin pretenderlo, haber gozado de la vida y bebido de todas sus fuentes sin miedo y sin pensarlo demasiado. Ser irreverente y alocado, dejar la política a los políticos, procurarnos lo que necesitamos en cada momento y ser completamente fieles a nuestros propios deseos resulta ser lo más coherente ante el despropósito.

Ahora es muy normal que las personas acudan por casi cualquier cosa a su médico de cabecera, y este, al ver tan tremendos alardes de salud, las derive automáticamente al psicólogo. Y en esas me he visto yo, que con la humilde idea de obtener una triste receta de diazepam, medicamento que hace mucho más amables no sólo los largos viajes en avión, sino también un sinfín de tareas y lances de la vida cotidiana. La situación es una completa farsa, pues mi intención es irme feliz con mi receta, pero para ello tengo que fingir un posible problema que justifique mi presencia en la consulta. Tras contarle menos de un tercio de lo que hablo con mi barman de confianza, el licenciado en tontunas me suelta la frase que me mata: "Tienes que aprender a gestionar tus sentimientos". Ahí si que precisaría de un equipo psiquiátrico especializado en conductas violentas, porque siento unas ganas terribles de estrangular al sujeto. Yo, que soy persona tranquila, me doy cuenta de que saca lo peor de mí, mas me armo de paciencia, pongo mi mente en automático y salgo triunfal del lugar.

Pero más tarde noto que sigue un runrún en mi cabeza, algo que me descoloca y claro, es esa maldita frase tan "pagafantas". Yo puedo gestionar muchas cosas en mi vida: mi dinero, mi tabaco, si bebo cerveza hoy o no, cómo administrar mi tiempo y un larguísimo etcétera, pero mi sentimientos nunca. Es la mayor perogrullada que puede salir por la boca de alguien. Me niego a ser una criatura alienada y castrada, exijo mi derecho a enfadarme si me molestan, estar dolida si me hacen daño y ser feliz celebrando un gol de mi equipo. Tras esta reflexión, es donde enlazo lo que anteriormente comentaba. Las directrices comunes son las que hacen que una sociedad sea una masa impotente, amorfa y sin poder.

Por eso las consignas, las indignaciones y otras llamadas colectivas tienen un origen claramente derivado de una manipulación barata realizada por mentes muy poco desarrolladas. No quiero manifestarme porque ese día haya manifestación, me niego a unirme a ninguna causa que no esté originada por un pensamiento propio. Detesto a los artistas comprometidos que utilizan sus videos como un supuesto azote social descaradamente populista, si la obra que lo acompaña es por otra parte de contenido baladí. Para eso ya estaban en su día Cánovas, Adolfo, Rodrigo y Guzmán, que en un momento histórico de castración verbal contaron en su *Señora azul* mucho más que los nuevos artistas protesta, y además con una enorme belleza musical y literaria. Me quedo con los Sex Pistols provocando a la Corona, o con Parálisis Permanente y ese pedazo de manifiesto que es *Autosuficiencia*. Sería cuestión de caminar de nuevo por lo andado y ver cuándo y de qué forma se han hecho las verdaderas revoluciones. De lo que sí estoy segura es de que no se han hecho gestionando sentimientos.

May Paredes (Madrid, 1969) es escritora y articulista. Ha sido colaboradora de *La Luna de Madrid*, *ABC*, *Marie Claire*, *Revista Total*, *El Dodo*, así como autora de prólogos y colaboraciones en distintos libros. Es autora, junto a Jorge Berlanga, de la idea original del musical *A quién le importa*. Presenta y dirige, junto a María Maier, el programa de EEM,Radio *Almas Perplejas*.

VALOR DE USO Y RAZÓN CREATIVA EN LA MÚSICA POPULAR

Raúl Rodríguez

"La utilidad de un objeto
lo convierte en valor de uso.
Pero esta utilidad de los objetos
no flota en el aire."

Karl Marx, *El Capital*, I, 1.

La anatomía fundamental de la música popular tradicional responde a su valor de uso. Su potencia principal reside en que vive con nosotros y a la vez es nuestra casa colectiva para lo imaginario.

Formando parte directa de la actividad diaria, la música de nuestros antepasados fue impulsada antes por una necesidad contextual que por un interés estratégico de mercado. Su vinculación directa con aspectos básicos de nuestra vida cotidiana la convirtió en una criatura familiar, hecha de apuntes de imaginación de cada uno, canalizada para estructurarse en danzas y tonadas recordables y entroncada en las tareas de cada sociedad.

Era interpretada, oída y vivida sólo en directo: siempre re-creada, como en cualquier memoria mutante, ritmo y relato colectivo se van rescribiendo como el cuento cuando se cuenta. Esa interactividad era la máquina central del movimiento continuo que aceleraba, según cada gusto y cada audiencia, las modificaciones necesarias para ir construyendo, incesantemente, estilos nuevos: al hacerlo cada vez, los intérpretes fueron puliendo las aristas de cada compás, adecuando las rítmicas poéticas a la melodía cantable, haciendo más danzable, o menos, un aire lejano para convertirlo en propio, y construyendo poco a poco una tradición que siempre fue una criatura viva, una escuela de libertad y un juego público.



Fotografía *Los días laborables*, de Tato Olivas, extraída del libro *Pájaros de papel* (autoedición, febrero de 2014)

Esa constante actualidad, sumada al hecho de que no podía establecerse comparación con ningún archivo que no fuera la memoria, sometía al cante a una permanente actualización que generó a su vez una enorme fertilidad en la que nacieron muchos estilos nuevos. El son del pueblo habitaba en el mismo campo de la realidad que todos los juegos de la vida humana. Participaba de la vida pública, se utilizaba. Y como se usaba, se creaba y se seguían buscando nuevas variantes y bailes con otros nombres, sorteando las prohibiciones morales que trataban siempre de acallar el poder del placer de la danza creadora. Era el juego fundamental de los adultos y también el juego favorito de los niños en el corro: el canto en la rueda era el artilugio colectivo preferido y la construcción común más preciada. La tonada, la danza, el teatro cantado, la improvisación instrumental... eran para ser usados, producidos y reproducidos, muy a menudo por quienes no eran profesionales del son. La necesidad se cubría en el momento y el prestigio era por obra, el arte era cuestión de magia en lo inmediato. El creador popular se batía el cobre en la calle, en la plazuela, en la casapuerta, en la taberna y en la venta; con los otros, donde la música se construye entre todos. A partir de la respuesta del oído de sus vecinos, en un mundo sonoro donde aún funcionaba la memoria activa, el artista de los caminos iba siempre modificando el registro hasta adaptarlo a ese gusto concreto, a ese placer de ahora o de nunca, a ese gol de todos que es el ¡ole!

Alrededor de la candela nocturna y al calor del vino de palma se reunían en Sierra Leona los creadores de la música *palm-wine,* el tronco del soniquete mágico y lúdico que descubrimos con S. E. Rogie. La misma escena se produce con los griots de Malí, los seguiriyeros de la gañanía andaluza o los repentistas guajiros del campo cubano. Se contaba cantando, se cantaba un cuento de lo que había pasado en el día. Se repasaban las tareas, se valoraban los comportamientos y se lanzaban deseos y sueños al futuro. Se conectaba la labor diaria con la memoria de la épica pasada y así se renovaba la energía y la motivación para el día siguiente. Esa era la máquina de creación, la mística instantánea y material del acto de producir y consumir el son común, de verdad y en tiempo real. Al ensayo diario se sumaba la naturalización del hecho creador, se premiaba la habilidad de retratar el presente y hacerlo de forma ritmada. Así era como se creaba un estilo: usándolo.

Olvidamos a menudo que, antiguamente, cuando fueron creados aquellos repertorios, hoy sagrados, de cada tradición, no había mp3 ni radiofórmulas, no había más forma de emisión que la misma *performance;* había que ir a buscar el cante o, sencillamente, saber estar ahí cuando el cante sucedía. Esa condición de uso concedía a la música popular también una fuerza decisiva para incidir en el sentido del pasado, el presente y el futuro del colectivo. Al ser hecha cada vez en cada sitio y sin poder ser registrada ni reproducida nunca más, el poder de acción de la música en las carnes y en las memorias era enorme, intervenía directamente en la emoción de las personas y agitaba los sentidos como ningún otro espectáculo escénico. Además de excitar, actuaba, de forma a veces imperceptible pero siempre definitiva, sobre la mentalidad global acerca de lo que somos, dando forma a la identidad del pueblo a golpes de cadera libre. Los ritos de paso, los ritmos de trabajo, los relatos históricos y la información lejana, los mecanismos de seducción, la transmisión de los saberes viejos, la construcción y difusión de las mitologías y tantas otras tareas centrales de nuestra vida fueron acompañados por músicas creadas o adaptadas para cada necesidad vital: ideas siempre renovadas envueltas en bailes carnosos, ayudando a construir la idea compartida de la realidad.

Ése es su valor de uso fundamental, ése es el contexto de fabricación de la música popular tradicional, su incidencia directa en la forma de vida. Lo que no quita que pueda ser degustada en otro entorno, fuera de su función social original y con otras derivaciones posibles, pero ya como producto de belleza, sin el mismo poder de acción cultural.

La capitalización de la canción popular como valor de cambio, con la tecnología que

posibilitó la grabación y distribución de formatos que permitieron la descontextualización y comercialización de productos acabados, transformó la lógica interna del propio cante popular influyendo no sólo en los modos de producción como también, decisivamente, en la mecánica de creación del cante mismo. La producción de música descontextualizada y reterritorializada globalmente desactivó drásticamente las leyes de eficacia del discurso de aquella música popular tradicional, creando al mismo tiempo nuevas normas de gusto que generaron otros estilos. Los procesos de desarrollo, tensión y reconversión de las bases de esas músicas que todos compartimos han convivido con un desarrollo muy desigual y errático en su transformación en bien activo y competitivo en el mercado internacional, lo que ha desembocado en un escenario extraño para todos que hay que aprender a interpretar.

Quizá la vuelta a una naturaleza más compositiva y menos conservacionista en nuestras músicas nos daría un valor productivo renovado, encontrando un nuevo valor de uso en la razón creativa para avanzar sin miedo, planteando así una oferta más decidida y más atractiva para el intercambio de fuerzas en el mercado del mundo. Quizá, si sembramos, crezcamos más de lo que pensamos.

Porque la creatividad no parece desaparecer, ni en lo colectivo ni a nivel individual. Lejos de lo que nos han contado, la razón creativa no es una criatura aislada dentro de nuestra máquina de pensar, sino el verdadero motor de nuestra fábrica mental, el primer chispazo que enciende un camino cada vez que encontramos una nueva solución. La creación es el centro de nuestra mente, no está en una esquina. La finalidad misma del acto creativo (proyectar internamente otro futuro posible), convierte a la inventiva humana en un sistema reproductor que, a semejanza de lo que provoca la semilla del mangle, genera vida y crea hábitat, de forma que la idea construye biotopos a su alrededor y, como ocurre en los manglares, la idea-semilla acaba dando lugar a pequeños y fértiles ecosistemas llenos de vida capaces de facilitar la reproducción de nuevas soluciones.

Esa actividad creativa no está localizada, exclusivamente, en el centro de las grandes canciones ni vive sólo en las obras de arte. La capacidad de inventiva, el ángel, la bombilla encendida del héroe cotidiano y esa inquietud que provoca el alumbramiento de una ocurrencia nueva —el chasquido de *Vicky el vikingo*— no son patrimonio del artista profesional. Esa mecánica creadora habita en todos nosotros, en cada una de nuestras nuevas repuestas a problemas viejos, en nuestros pequeños cambios internos, en nuestra forma de adaptarnos a un entorno siempre mutante que nos exige constantemente reinventar el presente interno: recetas, fórmulas, conexiones entre campos lejanos, recuerdos activos e ideas fértiles nacen de ese centro fogoso de la mente que busca siempre algo más allá, un nuevo calambre que encienda la luz de otro camino mejor.

Antes de la comercialización del producto musical, antes de que el valor de cambio pesara más que el valor de uso (así como en los lugares y contextos adonde, aún hoy, no llegan los dineros), la música tenía su mayor poder en la capacidad creativa del artista. Y el artista podía ser cualquiera, desde el momento en que materializara la mística e inventara algo sabroso. Dentro del repertorio del bardo y del juglar de cada lugar, además del relato antiguo o lejano (que informara sobre lo que sucedió en otro lugar al que no se puede llegar, si no es viajando en esa canción), existía un componente fundamental: el cantor tenía que componer.

Una de sus tareas reconocibles era poder crear una cantiga común a partir de un hecho particular. Cada cantor tenía su tonada particular, se enorgullecía de tener su propio palo y así lo usaba; imaginaba sus letras y las echaba al viento, como un bien colectivizable que, a partir de ese instante en el que había cumplido su función, volaba y se multiplicaba en todas direcciones hasta quedarse a vivir en cada uno. Casi siempre la tonada partía de una melodía hija de otra que, gracias a la labor seminal de la letra nueva, iba abriéndose camino hasta configurar una línea melódica diferente, propia de esa historia concreta y de ese autor que era voz de todos más que voz de uno. Si era válido el relato, la cantinela o el ritmo, rápidamente era patrimonio de todos, se sumaría al tronco de las tonadas populares y se repetiría en las memorias. Ahí el creador era criatura, se reconocía un valor a quien sabía hacer tono individual de la experiencia colectiva y así el músico encontraba su lugar en el mundo y, a veces, también su trozo de pastel.

Cada cantor le cantaba a su mundo y ahí estaba su eficacia, no en la forma concreta, sino en el acto de fondo, de lucha directa, que supone el cante creado y dirigido con intención. Si pensáramos en que aquellas tradiciones, aparentemente eternas, fueron en su origen músicas de código abierto, creadas en público y compartidas, quizá continuaríamos sin miedo ese proceso creativo, en las coordenadas del mundo de hoy. Componer música popular con vergüenza supone un trabajo colosal, se precisa una paciencia descomunal y un cariño indestructible por lo que se hace. Exige una dedicación y una fe reales, además de la asunción de un riesgo poderoso, el de perder la estabilidad que puede suponer la interpretación programática de repertorio ajeno y antiguo. Pero, aún no contando con facilidades en el mercado del mundo, la creación también es una tarea a la que ninguna generación puede renunciar, para que se mantenga prendida la llama que se recogió, para que haya siempre algo por hacer.

Quizá lo que la gente vuelve a necesitar de los músicos es que nos reprogramemos para inventar, desde los códigos propios de nuestros mundos sonoros, repertorio actual que dé respuesta fiable y nueva a los problemas que están vivos y activos: la necesidad de bailar, para saber relacionarse con todo y con todos, la gestión de las emociones y las memorias, la denuncia activa, la comunicación, la celebración sonera de cada rito…, pero hoy, no ayer. Ahora, tal vez el mundo necesita de nuestra pequeña participación, de que los que gozamos del privilegio de ser herederos de tradiciones ancestrales no nos durmamos en el laurel de las batallas que ganaron otros y nos preocupemos de continuar la marcha, de mantener la mecha encendida accionando de nuevo la máquina creativa desde dentro de las músicas nuestras, buscándonos la vida en el espejo.

Si fuéramos por completo respetuosos con los maestros y sus saberes, deberíamos también asumir su condición creadora, su talante de sello propio, aquello que siempre supimos de nuestros héroes, que tenían su forma particular, su cante suyo. Una tonada, un palo, una letra, una falseta, un rematito al menos…, algo que le distinguiera, eso se exigía antiguamente a un cantaor para formar parte del gremio de los artistas: que fuera un creador, no un imitador de todas las escuelas, sino uno de nosotros que ejercita el nobilísimo arte de la invención, el más primario e infantil de los juegos humanos, la única magia al alcance de todos. Abrir el tercer ojo como cuando se brincaba de chico, perder el miedo al mundo y amar en espiral al destino. Abandonarse, viajar y tener que encontrarse. Y, por supuesto, volver para contarlo y compartir con nuestros semejantes qué cosa es eso de la creación, ese viaje interior fascinante al que no deberíamos renunciar porque descubriremos, allá al final del camino, que somos, otra vez, el niño feliz que ya fuimos.

El compás sigue latiendo bajo nuestros pies y la construcción colectiva de nuevos sentidos nunca se detiene. La rueda creativa continúa. La música del futuro tiene que recobrar su sentido de valor de uso para encontrar algún equilibrio posible con su valor de cambio y en el camino tendremos que saber mutar al compás del mundo. La creatividad puede ser el arma del futuro, el único poder interno que nadie podrá arrebatarnos jamás. La fábrica de ideas nuevas bulle dentro de todos nosotros y la tesitura para empezar a dar libertad a la razón creativa se está acercando de nuevo, como una necesidad real para bailar un nuevo son imaginando otro mundo distinto y mejor.

“Las cosas, lo que hay que hacer, es hacerlas”, dicen los viejos sabios andaluces.

Ea. Vamos allá.

Raúl Rodríguez (Sevilla, 1974) es músico y antropólogo cultural. Productor, guitarrista y creador del tres flamenco, ha trabajado con Kiko Veneno, Martirio y Santiago Auserón, entre otros, y en proyectos propios como Caraoscura y Son de la frontera. Este otoño publica *Razón de son*, su primer trabajo en solitario.

CARTAS ANTIPERSONA

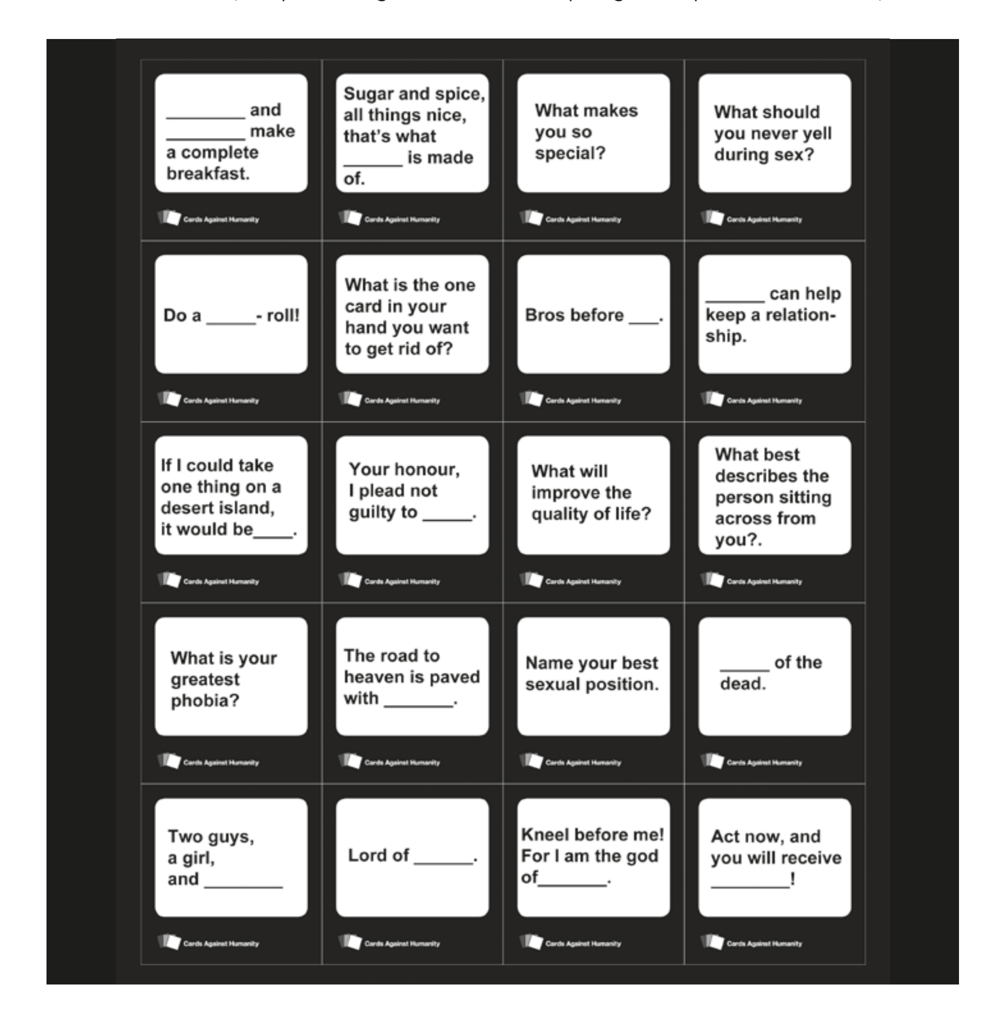
Mercedes Cebrián

Cards Against Humanity, un Trivial creado para insultar al prójimo sin sentirse mal

Esta vez no es el *nerd* Zuckerberg desde su *dorm* de Harvard el que, junto a un par de compañeros paliduchos e inadaptados, idea un invento que le traerá billetes con la cara de Benjamin Franklin a paladas. Pero la historia es muy parecida: a un grupo de amigotes de Chicago —todos blancos, no es casual— que inventan juegos de mesa para entretenerse en sus ratos libres y etílicos se les ocurre uno con tantas posibilidades que deciden acudir a Kickstarter, una plataforma de micromecenazgo, para producirlo. El resultado es el controvertido Cards Against Humanity (CAH), un juego de preguntas y respuestas con muchos detractores pero, sobre todo, largas filas de adeptos.

¿Qué tiene este juego que engancha tanto? Pero sobre todo, ¿a quiénes engancha? Al igual que ocurre con ciertos alimentos, cuyos potenciadores de sabor nos tienen esclavos del mastique o del salivaje, ver las tarjetitas blanquinegras de Cards Against Humanity y su tipografía helvética produce una excitación inmediata relacionada con la infinidad de burradas generables al combinar las preguntas con sus posibles respuestas. El juego es sencillo: una tanda de preguntas que piden réplicas "creativas". Tomemos un ejemplo. Ante la pregunta "¿Cuál será el próximo juguete que vendrá en el *Happy Meal* del McDonalds?", el azar hace que, entre nuestras diez tarjetas, podamos elegir respuestas como éstas: "Lepra", "El Papa", "Un ojete blanqueado", "El testículo que le falta a Lance Armstrong" o "Miley Cyrus a los cincuenta y cinco". ¿Nos parece gracioso al leerlo o, por el contrario, nos resulta una gran pendejada? Si la respuesta es la segunda, quizá la explicación sea que estamos ante un juego local, para que los ciudadanos más privilegiados del enorme país de la bandera barriestrellada canalicen a través de él (y sin necesidad de pronunciar palabra), todo el gamberrismo o, peor aún, todo el odio y la necesidad de insultar que esconden en algún lugar de su cerebro.

Si asistimos a alguna partida, como ha sido mi caso, sorprende comprobar que mujeres y hombres de tonalidades de piel diversa ríen por igual. Y que una musulmana, un muchacho de ascendencia judía y un obeso indio pueden jugar juntos sin que se vierta sangre, sino más bien risas, aunque esta reacción sea también una forma moderada de violencia.



¿Y por qué es más divertido que las respuestas vengan ya escritas y no generar nosotros mismos nuestros propios disparates, sobre todo si al jugar llevamos más alcohol encima de lo aconsejado por la Unión Europea? Ahí está el misterio inexplicable del que estos sobrinos malotes de Heraclio Fournier se percataron enseguida. Resultaría difícil que de las bocas *wasp* del pueblo americano, acuñadoras de la cacareada expresión "corrección política", saliesen respuestas como aquellas; en cambio, al venir impresas en las tarjetitas, la culpa que sienten es menor.

Max Temkin y sus siete colegas otorgaron licencia Creative Commons a su invento y colgaron el pdf de la primera tanda de preguntas y respuestas —hasta el momento han comercializado cuatro ampliaciones— en la página oficial del juego (cardsagainsthumanity.com). Algunos fans se han atrevido a traducir las tarjetitas y subirlas a la web para que cualquiera pueda imprimírselas y jugar una partidita en casa.

La curiosidad me lleva a echarle un vistazo a las versiones en español de España y de Argentina: "Carlos Saúl Menem" es una respuesta de la segunda versión, a cargo de la persona que ha adaptado también culturalmente el juego y que quizá, a cambio, haya dejado fuera a Jimmy Carter. Otra es "vídeo casero de Claribel Medina llorando mientras come una viandita Cormillot", completamente ininteligible para los no rioplatenses. Y en la variante de España brillan con esplendor como posibles respuestas: "Esperanza Aguirre" y "Constantino Romero durmiendo en un colchón Lomonaco", imperdonables ausencias en el juego original. La versión francesa parece redactada por Michel Houellebecq en sus horas bajas. Y no me atrevo con la italiana, porque no quiero saber si alguna tarjetita menciona al *Cavaliere*, o si más bien las respuestas parecen haber sido generadas por el mismísimo *Cavaliere.*

Tampoco sé si el juego es verdaderamente dañino, si quienes llevan décadas combatiendo estereotipos y marginación, al menos a través de su discurso, deberían decir un "no" rotundo al Cards Against Humanity, pero sí es cierto que el éxito del juego habla de nosotros, de los humanos. Y, según parece, es mejor que hablen de uno aunque sea mal, ¿verdad? Y no lo digo yo: lo pone en la tarjetita.

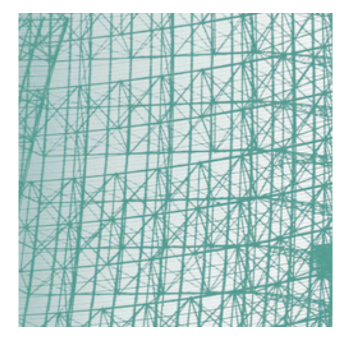
Mercedes Cebrián (Madrid, 1971) es escritora y traductora. Su última novela es *El genuino sabor* (2014). Sus textos han aparecido en *El País*, *La Vanguardia*, *Público*, *Gatopardo*, *Eñe*, *Revista de Occidente* y *The Massachusetts Review*. Actualmente vive en Filadelfia, donde realiza un doctorado en estudios hispánicos en la Universidad de Pensilvania.


LA HORA DEL ESPEJISMO
POR BENDIK KALTENBORN 2010 WWW.BENKALT.NO
VENGA, AHORA JUGAMOS A ¡EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS!
¡BUENA IDEA!
¡HIC!
¡ME PIDO KURTZ!
LUEGO...
TODO ESTÁ EN CALMA.
SÍ. DEMASIADO EN CALMA...
¡SSSH! ¡PUEDO OÍR A ESOS SALVAJES!
PIP PIP
¡REVELAS NUESTRA POSICIÓN, IDIOTA!
ES MI MUJER.
"¿¡DÓNDE COÑO ESTÁS?!"
¡SSSH! ¡CALLA, JODER!
BANG!
¡VETE A LA MIERDA, ROGER!
¡SALUD!
¡ES HORRIBLE! ¡HORRIBLE!

gatefold sleeve

Por Álex Sánchez

GUITAR SOLO

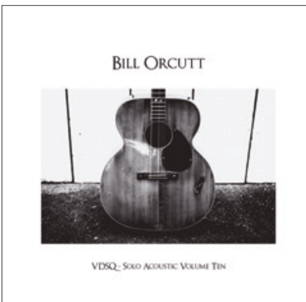


MARISA ANDERSON
Traditional and Public Domain Songs
(Grapefruit Records / Important Records, 2014)

Marisa Anderson es una compositora y guitarrista norteamericana perteneciente a la escuela post-Fahey de una escena cada vez más amplia (en especial en Estados Unidos e Inglaterra): la que sitúa a la guitarra sola, sin acompañamiento, como protagonista principal de su propuesta estética.

Traditional and Public Domain Songs es su tercer largo tras dos discos publicados exclusivamente en LP (Important Records prepara sendas reediciones en CD) para el prestigioso sello de Portland Mississippi Records, *The Golden Hour* (2011) y *Mercury* (2013). Como su propio nombre indica, el nuevo disco de Marisa Anderson es un recorrido por la canción tradicional norteamericana, en su mayoría de dominio público en los ejemplos que conforman esta obra. Dos géneros mandan: blues y country se someten al excelso escrutinio creativo de la guitarra de Anderson.

Aquí conviven sin complejos las dos pasiones de su protagonista, el gusto por lo clásico y su raíz, y la querencia por el riesgo y la experimentación como método de acercamiento a músicas tan tradicionales. El disco se abre con una meditativa "The Battle Hymn of the Republic" y la declaración de intenciones parece clara: la melodía manda y recorre la superficie del tema, pero Anderson la acompaña de una distorsión que ejerce de base y con la que habrá de convivir de aquí en adelante. "Hard Times Come Again No More" tensa el tempo y repite estructura de melodía y distorsión, mientras que "Were You There When They Crucified My Lord" es una balada gospel que dará paso al soberbio trabajo de desarrollo de la melodía y las infinitas posibilidades del blues en el *crescendo* imparable de "Bella Ciao". La cara A se cierra con unas variaciones minimalistas sobre el blues abstracto en "Johnny I Hardly Knew Ye" y la balada del mismo género y *feeling* incontestable "Just a Closer Walk With Thee". La segunda cara se abre con "Keep Your Lamps Trimmed and Burning", de gran pulsión rítmica, para seguir con dos sencillos y misteriosos haikus de las seis cuerdas en "Farther Along" y "Will the Circle Be Unbroken". La distorsión se impone por encima del motivo melódico en el corte más rock del álbum, "Pretty Polly", mientras que el Neil Young que firmara la banda sonora de *Dead Man* aparece como un fantasma en "Uncloudy Day". El disco se cierra con la luminosa cadencia country de "When the Roll Is Called Up Yonder". A estas alturas no hay duda de que Marisa Anderson ha firmado su disco más completo hasta la fecha y una obra magna en el género antes mencionado de la guitarra sola.

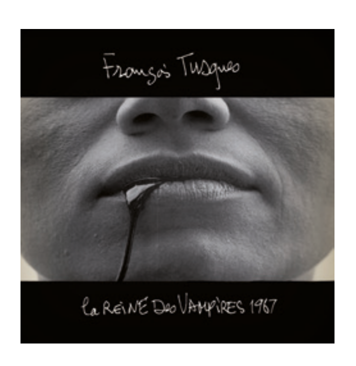


BILL ORCUTT
Solo Acoustic Volume Ten
(Vin Du Select Qualitite, 2014)

Figura central del underground norteamericano de los últimos veinte años, en los que ha formado parte de multitud de proyectos de un amplísimo rango estilístico, Bill Orcutt se ha dedicado en los últimos tiempos a grabar varios discos sin más acompañamiento que el de su guitarra acústica. Son discos, en general, dedicados a rendir tributo al punk-rock y el blues como géneros infinitos, maleables y permeables al rasgo quizás más distintivo de Mr. Orcutt: su pasión por el riesgo a la hora de enfrentar cualquier proyecto, por la búsqueda, por la experimentación más radical.

Su nuevo trabajo es un homenaje al blues clásico y al eléctrico, ambos influencias importantes en la carrera del músico estadounidense. Seis nuevas composiciones que comparten acercamiento, estética y sonido. En todas ellas Orcutt susurra y grita en acordes de blues abiertos, improvisa, se acompaña tarareando las melodías de fondo (como un Keith Jarrett de la guitarra), construye y destruye el blues sin piedad, sin barreras, con respeto pero sin reverencia. En una misma pieza caben la meditación sosegada y la maraña desordenada de acordes rotos; las melodías mínimas de corte clásico y la improvisación libre; paisajes de aire español y susurros desesperados; el ruido y el silencio. Orcutt —se siente, se escucha— acaba exhausto tras cada una de sus seis interpretaciones; ha ganado y ha perdido la batalla contra sí mismo, ha creado a tiempo real, se ha fundido en una única pieza de carne y de madera con su guitarra durante los casi cuarenta minutos que dura este *Solo Acoustic Volume Ten*. Y ha conseguido transmitir estas mismas sensaciones al oyente que sí, acaba exhausto, vencedor y vencido, fundido en una pieza con una música que lo exige todo pero da lo mismo a cambio.

BSO



FRANÇOIS TUSQUES
La Reine Des Vampires 1967
(Cacophonic, 2014)

Las composiciones que aparecen en este disco fueron ideadas en origen por François Tusques para la segunda parte (*Les Femmes Vampires*) de lo que tenía que ser una larga serie (bajo el título genérico de *Le Viol Du Vampire*) sobre vampiros del cineasta francés Jean Rollin. Según explica el propio Tusques en las notas que acompañan al disco, fue el saxofonista Barney Willen, asesor musical de Rollin, el que lo contrató para componer la banda sonora de este segundo capítulo de la serie vampírica. Estas músicas nunca se habían publicado como tal, puesto que la serie nunca pasó de su primer capítulo, aunque Rollin sí llegó a utilizar algunas de las piezas de Tusques en otras películas con trabajos de edición no aprobados por el compositor. Se ha decidido, para esta primera edición, mantener el título de trabajo original de 1967, *La Reine Des Vampires*.

Estamos ante una obra de una modernidad absoluta. Tusques trabajó, en primer lugar, a piano el tema principal de la película sobre el que después iba a pedir a los músicos que trabajaran.

Grabó varias versiones y variaciones sobre la melodía y se metió a grabar con Barney Willen al saxo tenor, Eddie Gaumont al violín y Bob Guérin y Jean-François Jenny-Clark a los contrabajos. Hizo escuchar a la banda los distintos esbozos y les sugirió que improvisaran libremente sobre las melodías de su piano. Posteriormente Tusques haría desaparecer su parte, los cortes quedaron huérfanos de piano y se convirtieron en composiciones absolutamente nuevas.

Estructuras abiertas e improvisaciones colectivas, esta es la esencia de la cara A del disco. Jazz de cámara, música contemporánea, tensión y misterio contenidos, diálogos entre violín y contrabajo, entre sus arcos y sus cuerdas al aire. El saxo surge como un actor secundario, trabaja al fondo, aparece y desaparece, enrarece el ambiente. El piano de Tusques se presenta sin avisar en el último corte de esta cara, opaco, oscuro, fantasmal, indefinido; establece una extraña y sugerente conversación con el violín, ida y vuelta; fin de la primera parte del disco.

La segunda cara va más allá: Tusques utiliza técnicas de postproducción: ecos, filtros, efectos. La improvisación es más granítica, más poderosa, y el carácter general de esta cara B es menos composicional. La interacción entre contrabajos y violines se tensa hasta el extremo y se convierte en un *tour de force* sin concesiones, mientras que el saxo de Willen se multiplica hasta el infinito en ecos profundísimos y melodías tan sólo sugeridas. El disco acaba precisamente así: con Willen buscando una melodía entre resonancias salvajes y repeticiones sin principio ni fin, para acabar de firmar una obra al margen, extraña como pocas y con total seguridad fundacional de otras modernidades (más allá de géneros) que estaban por venir.



MARTIAL SOLAL JOUE MICHEL MAGNE
Electrodes
(Original de 1966 en Les Industries Musicales Et Electriques Pathé Marconi, reedición de 2014 en Cacophonic)

Michel Magne es el compositor y director de orquesta de las seis piezas que integran este disco, Martial Solal al piano y al frente de su trío actúa como solista (las composiciones de Magne están concebidas para que el trío completo sea el solista, no solamente el piano de Solal), y Jean-Claude Vannier (que cuatro años después iba a estar arreglando el célebre *Histoire de Melody Nelson* de Serge Gainsbourg) es el responsable de unos arreglos excepcionales.

La primera parte del disco está formada por tres composiciones para sexteto de cuerda, oboe, clarinete, tuba, trompa, fagot, flauta y trío de jazz. El disco empieza con "Electrodes", en la que una breve intro de cuerdas da paso a un blues clásico del trío de piano que queda abierto al final para un desarrollo no melódico de la flauta, que repite motivos en tonos agudos; la conversación se establece posteriormente entre las frases cortas del blues de Solal y la orquesta de cámara al completo. "Organique" viene precedida de una nueva introducción del sexteto de cuerdas, los vientos se incorporan al mismo tiempo que el trío de Solal y juntos dan forma a una balada blues en la que el pianista dibuja y desdibuja la melodía para lanzarse a un swing de *tempo* rapidísimo a mitad del tema. Vientos, cuerdas y trío establecen un rico diálogo a tres bandas sobre el tema principal y cierran la pieza en oscura comunión. La cara A

LOS CUERVOS DE SANGEN JAYA

— SEGUNDA ENTREGA —

(CUADERNO DE TOKIO)

Horacio Castellanos Moya

(35) Se muestran impasibles, introvertidos, silenciosos. Pero cuando gritan en las calles atestadas, pregonando sus productos, lo hacen con impudicia, como si imitaran a los cuervos gritones que los despiertan cada mañana.

(36) "Por qué hacemos y decimos las cosas que hacemos y decimos." Me gusta la frase del viejo maestro. Parece el título de una colección de cuentos de Raymond Carver.

(37) Visité la zona de la ciudad que llaman Time Square. Primero entré a la librería Kinokuniya; luego vagabundeé por la explanada y las terrazas de la estación Shinjuku. Fue un paseo agradable hasta que volvió a mi mente el viejo fantasma con su hedor nauseabundo. No consigo romper mi mente, vaciarla de los huéspedes molestos, que consumen mi tiempo y energía, que me impiden ver de otra manera. Lo comprobé cuando caminaba hacia la estación Yoyogi, bajo una nube negra que ensombrecía mis pasos.

(38) Otra frase: "Por qué les doy importancia a las cosas que les doy importancia".

(39) Lo peor es pasar caliente todo el tiempo sin tener con quien sacarse la calentura.

(40) Las callejuelas y pasadizos de Sangen Jaya están atiborrados de bares, changarros e *izakayas*. Me llevará tiempo recorrer bar tras bar hasta encontrar mi puesto de guarda.

(41) Como con calzador empiezo a entrar en el mundo de Kenzaburō Ōe.

(42) Llueve con furia; la humedad es una peste. Ayer fui a la universidad de Kanda. Ella me huyó, como si percibiese al animal que quiere mordisquearla. Luego fuimos a Chiba, la ciudad futurista. Subimos a un bar en el trigésimo piso, desde donde contemplamos la bahía de Tokio. Comí cartílagos de pollo empanizados, carne de caballo cruda y cecina de mantarraya, en ese orden.

(43) Muchos inodoros en Tokio parecen butacas de piloto de avión, con un complicado control de mandos en su brazo. He inquirido sobre el porqué de ello. Me explican que son inodoro y bidé al mismo tiempo, y que los mandos sirven para controlar la temperatura de la taza, y la presión y la altura del chorro de agua. Mucha gente sufre de hemorroides en este país, y por eso los inodoros inteligentes pueden encontrarse en la mayoría de sanitarios públicos. Me digo que en estas islas las hemorroides han desarrollado la inteligencia, o viceversa.

(44) Los vagones son nuevos, limpios, impecables. Sólo los usan diez años. Después se los venden al metro de Buenos Aires.



termina con "Clair-Obscur", con los vientos abriendo camino a las cuerdas y la tuba como sostén de una pieza de cámara de lo más inquietante; entra Solal con su trío en vendaval de swing clásico para crear motivos cortos y volver a establecer comunicación con la orquesta de cámara: frases largas, contrapuntos y final en diálogo reflexivo entre las tres partes.

En la cara B cambia la instrumentación que acompañará al trío de Solal: serán cuatro flautas y cinco saxos en esta ocasión. "Air Liquide" es casi un tema de jazz clásico en su estructura, con gran sección de viento, rítmico, con fraseos de blues moderno y abstracto del genial pianista. "Rose Des Vents" podría ser un *standard*, posee una melodía propicia para ello: tarareable y reconocible, con mucho swing; el tema avanza hacia un final que es otra conversación abierta, compleja en la parte compositiva, pequeños retazos e ideas del trío responden a los vientos, vuelve la melodía y se marcha en segundos hasta que el solo de contrabajo precipita el complejo arreglo final de un *patchwork* exquisito. "Poignée de Ciel" cierra el disco en un nuevo ejercicio de estilo entre el swing más oscuro del trío, una brillante melodía de flauta y la estructura pregunta-respuesta omnipresente en esta obra: otro puzzle de infinitas piezas que incluyen fraseos cercanos al rock de Solal, flautas repitiendo obsesivamente la melodía y los saxos creando la base para todo ello.



KRZYSZTOF KOMEDA
Rosemary's Baby
(Original de 1968 en Dot Records, reedición de 2014 en Waxwork Records)

Krzysztof Komeda (Posnania, 1931 – Varsovia, 1969) fue un compositor y pianista polaco que trabajó principalmente en dos campos: compuso música para cine y lideró diversas formaciones de jazz como pianista y compositor. Es considerado unánimemente como una de las figuras fundamentales en el movimiento del jazz de vanguardia europeo de los años 60.

La relación personal y profesional con Roman Polanski fue muy estrecha, y para él compuso la música de cuatro películas: *Knife in the Water* (1962), *Cul-de-sac* (1966), *The Fearless Vampire Killers* (1967) y la que nos ocupa, *Rosemary's Baby* (1968).

La película se ha convertido en icónica por varias razones: fue la primera realizada en Hollywood por Roman Polanski, la primera de gran presupuesto en tratar asuntos relacionados con el diablo, supuso el debut en la gran pantalla de una jovencísima Mia Farrow y su banda sonora está considerada como uno de los puntales de las películas de terror de todos los tiempos.

El trabajo de Komeda gira en torno a múltiples variaciones sobre el tema principal del filme, una nana que tararea la propia Mia Farrow en la apertura y el final de la obra. La melodía de la nana sobrevuela la duración de la banda sonora y es sometida a los más diversos arreglos y acompañamientos: la escuchamos interpretada dulcemente por una flauta, tensionada por la sección de cuerdas que lideran violines y violas, construida a partir del contrapunto y la interacción de cuerdas y vientos, en pequeñas suites en las que participa toda la orquesta o en construcciones mínimas en las que sólo se intuye su presencia. La partitura se completa con piezas de inspiración jazzística, oscuras polifonías, vientos apagados por sus sordinas, opacos contrabajos de gran carga rítmica y escobillas que acarician misteriosas las percusiones.

La pieza avanza en un *crescendo* lento pero sostenido y los diálogos entre instrumentos, secciones de la orquesta y la citada melodía de la nana se dirigen inexorablemente hacia el trágico final de ambas (que son una), película y banda sonora.

Esta reedición supone la aparición por primera vez en LP de la música completa compuesta por Krzysztof Komeda para *Rosemary's Baby* [que en España se llamó *La semilla del diablo*], puesto que su edición original de 1968 omitía algunas piezas y presentaba algunos edits ajenos a la concepción de su autor.



JOZEF VAN WISSEM & SQÜRL
Only Lovers Left Alive
(ATP Recordings, 2014)

Jim Jarmusch es uno de los cineastas contemporáneos que más y mejor ha cuidado las selecciones musicales que han de acompañar a sus películas. Por ellas han pasado nombres como los de John Lurie, Tom Waits, Sunn O))), Sleep, RZA, Boris, Mulatu Astatke, Neil Young y hasta Carmen Linares, entre muchísimos otros.

En su nuevo trabajo el listón sigue alto y refinado. Divide Jarmusch la banda sonora en las dos partes (y sendas piezas de vinilo rojo sangre) en las que también está dividida *Only Lovers Left Alive*: Detroit y Tánger. Ambas ciudades tienen como principales protagonistas musicales a SQÜRL, el trío de rock eminentemente instrumental (dos guitarras y batería) de corte experimental que lidera el propio Jarmusch. En la mayoría de los cortes que conforman el álbum, el trío aparece acompañado del que podríamos considerar el nuevo "protegido musical" del director, el genial laudista y compositor holandés Jozef van Wissem. Juntos construyen, a través de piezas más estructuradas de clara vocación rock e interacción total y de otras más abiertas en las que SQÜRL actúa como el perfecto acompañamiento ambiental y abstracto para los desarrollos melódicos minimalistas de Van Wissem, una extra y unitaria atmósfera, nocturna y cuasi exótica que funciona como banda sonora perfecta para esta revisión vampirizada y atravesada por la música del mito de Romeo y Julieta. El rock y sus texturas aparecen más clásicos en el LP que corresponde a Detroit (en el que colabora Madeline Follin a las voces en una de las piezas), mientras que los desarrollos que pertenecen a la acción en Tánger atinan en su búsqueda de melodías propias de la música árabe. En este segundo LP colabora Zola Jesus a las voces en uno de los cortes y aparece una de las sorpresas/descubrimientos a las que nos tiene acostumbrados Jarmusch: la magnética cantante y compositora de origen libanés Yasmine Hamdan.

DISCO DEL MES



SWANS *To Be Kind* (Mute, 2014)

En el año 2010 los Swans volvieron a escena tras doce años de hiato. En cuatro años han entregado tres discos (dos de ellos dobles) y girado sin descanso por todo el mundo. Se han convertido, además, en una de las bandas contemporáneas más respetadas y valoradas por un público de lo más diverso, más allá de estilos y gustos particulares. Han conseguido en cuatro años un reconocimiento (merecido) que no consiguieron en quince años previos de carrera, desde el 83 al 98. Quizás todo ello se deba a que su líder, Michael Gira, ha encontrado por fin una formación estable para la banda, a que ha evolucionado enormemente como compositor y a que las locuras y excesos de la etapa previa del grupo han quedado atrás definitivamente.

Swans sigue siendo una banda esencialmente de rock. De rock incómodo, poco amable, épico, sólido, extremo. De rock intenso y excesivo. Su nuevo trabajo, *To Be Kind*, vuelve a ser una prueba irrefutable de todo ello. Si su disco de regreso en 2010, *My Father Will Guide Me Up a Rope to The Sky* (Young God Records) estaba centrado en las canciones de formato y duración más o menos tradicional y su continuación, *The Seer* (Young God Records, 2012), era ya un salto al vacío en el que los temas perdían por completo sus estructuras y duraciones "clásicas", *To Be Kind* es posiblemente el punto intermedio entre estos dos trabajos inmediatamente anteriores.

Ideado y compuesto en buena parte durante la larga gira en la que Swans vive de manera perenne en los últimos cuatro años, *To Be Kind* tiene ese marchamo de carretera, de trabajo vivo y creado a tiempo real, de obra abierta y en evolución constante. Los hechos por delante: estamos ante un disco doble en formato CD y triple en formato vinilo, con diez temas y casi 130 minutos de duración. La escucha no es sencilla.

El rock es el modus operandi, irrenunciable. El blues y la experimentación son marcas de la casa. Los muros de sonido infranqueables se crean mediante una combinación explosiva y perfecta de guitarras distorsionadas, slides punzantes y opresivas, ritmos obsesivos en progresiones poco negociables, sólidos como rocas, y la presencia omnipresente y radical de los platos de la batería en *crescendos* continuos. Michael Gira ejerce de maestro de ceremonias, recita, pontifica, alecciona y rubrica el ritual: Dios y el diablo, vida y muerte, luz y oscuridad, sol y luna, amor y odio, bondad y maldad, guerra y paz... y cualquier otra dualidad en tensión que se nos ocurra son posibles protagonistas de sus letras.

"Screen Shot", "Just a Little Boy (for Chester Burnett)", "She Loves Us" (uno de los puntos álgidos en cuanto a intensidad del disco), "Kirsten Supine" y "To Be Kind" (*grand finale* de locura colectiva) son temas que responden a un mismo patrón de introducción/largos desarrollos, instrumentales/pequeños interludios en los que la calma precede a la tempestad/desenlace en comunión sonora irrevocable. "Bring The Sun / Toussaint l'Ouverture" (homenaje al 'Napoleón Negro' Toussaint-Louverture, líder de la revolución haitiana de 1791) es la pieza más compleja y larga del disco, su obra maestra: percusiones múltiples que sirven para enrarecer la atmósfera, ritmo de batería en *crescendo* imparable, riff de guitarra que suena a clásico indestructible... Hacia la mitad del tema hay un largo interludio en el que Gira recita en castellano como dios panteísta sobre *field recordings* de hachas, troncos cortados y caballos al galope; es la guerra, y al final de la misma hay siempre muerte y destrucción: al ruido por el ruido y al caos por el caos. "Some Things We Do" y "Nathalie Neal" son cortes de progresiones más pausadas y vocación recitativa en los que Gira cuenta con segundas voces (la suya propia, Little Annie y St. Vincent) y los arreglos de cuerda de Julia Kent en el primero de ellos, mientras que "A Little God In My Hands" y "Oxygen" son temas que recuerdan a otras épocas de Swans, de ritmo sincopado y estética punk, menos complejos de estructura y desarrollo, con Gira en su mejor versión de recitador del apocalipsis.

(45) Un viajero que llega a su nuevo destino con la ilusión de encontrar la sabiduría y sólo encuentra la muerte.

(46) Recorro las librerías de viejo de Jimbocho. Encuentro varias ediciones originales de Lafcadio Hearn, carísimas. Recuerdo las librerías de viejo de la calle de Donceles, en la Ciudad de México. No encuentro el libro de Yoshito Kakeda sobre Kukai ni *Shingon Refractions* de Mark Unno. Insistiré.

(47) M me llevó a Asakusa. Me inquietaban sus ojos, su risa, su picardía. Los puestos de venta, vistosos; y los templos, como de postal. Comimos helado de jengibre; luego bebimos una cerveza. Le confesé mi pena, lo que a veces me atormenta; ella confesó una aventurilla inconclusa. Una zona turística donde la gente compra mercancías nativas, tradicionales.

(48) Son tres calzoncillos que me regaló doña G, la amiga de mi madre, en San Salvador. Sucedió hace diez años. Los recibí con un poco de altanería, porque me parecieron feos, baratos. Fueron hechos en la fábrica de doña G. Siempre los miré con cierto desprecio. Hasta hoy, cuando me doy cuenta de que son los más viejos que tengo, los que más me han durado. Han recorrido conmigo medio mundo, literalmente, y han dejado en el camino a todos los demás calzoncillos que existían cuando ellos llegaron. Ahora cuelgan de un alambre frente a mi ventana, bajo el sol y la humedad de Tokio.

(49) Rozanov en *Solitaria:* "The secret of authorship consists in the constant and involuntary music in the soul. If it is not there, a man can only 'make a writer of himself.' But he is not a writer. Something is flowing in the soul. Eternally, constantly. What? Why? Who knows? —least of all the writer."

(50) Ayer fue mi segunda tarde de domingo en Shibuya. Me metí a un almacén llamado Don Quijote a buscar una mesa plegable. Había gente por todas partes, muchas mujeres guapas, pero el encierro y la apretazón eran insoportables. Salí a la calle. Hubo un momento en que me quedé apoyado en un poste durante varios minutos contemplando el gentío, las aglomeraciones, abrumado por el zumbido de la ciudad. Huí hacia la entrada del metro.

(51) Sobre la identidad o la pertenencia: No soy árbol ni planta; me dieron mente, piernas y un planeta.

(52) El chiquitín hacendoso administra su fama, minúscula y misérrima. Su vida se le va persiguiendo lo poco que se habla de él.

(53) Visita a Kamakura: Buda, un Buda gigante, Buditas, más Budas. La misma cantaleta de imágenes, la misma idiotez ante lo invisible.

(54) Nueve de la noche. Rumbo a Kudanshita en el metro. La mayoría de pasajeros en el vagón son hombres que visten traje oscuro, camisa blanca y corbata. Burócratas y empleados que recién salen de la oficina. Todos dormitan, exhaustos. Es su noche de viernes.

(55) Yk me condujo a Akihabara, la pesadilla electrónica. Ella es joven, tiene varios teléfonos celulares y supuso que a mí la tecnología me importaba. Caminé como zombi entre las toneladas de artefactos; subí y bajé escaleras eléctricas edificio tras edificio, entre anaqueles repletos de aparatos. Una fila de lunáticos se disponía a pasar la noche a la intemperie, frente



LA SÁTIRA SOÑADA DE YASUTAKA TSUTSUI

Alberto Ávila Salazar



"En ese instante, todos nosotros dejamos de existir": así termina el cuento "El bonsái Dabadaba", el primero del volumen *Hombres salmonela en el planeta porno,* de Yasutaka Tsutsui. Una frase contundente y de muy inquietantes resonancias. El relato en cuestión cuenta la historia de un matrimonio que adquiere un bonsái que procura sueños eróticos a quien duerme a su lado; el marido se dispone a dormir junto a su esposa y comprobar los efectos del árbol, y en ese momento se inicia una farsa delirante, pues en el sueño se topa con otros individuos que también están durmiendo bajo la influencia del Dabadaba, de tal manera que se empieza entretejer una compleja y libidinosa trama de sueños dentro de sueños que se resuelve con que los protagonistas acaban siendo el eco lejano o el personaje secundario de algún durmiente desconocido.

En un primer término el relato puede parecer la enésima vuelta de tuerca a ese viejo argumento que identifica la existencia con el sueño; un lugar común desde *La Tempestad* de Shakespeare o *La vida es sueño* de Calderón.

Pero Yasutaka Tsutsui (1934) es un escritor bufo y con gusto por lo grotesco. Se fogueó como autor de ciencia ficción desde los años 60 del pasado siglo y su prosa se fue arrastrando hacia el humor negro en todas su formas. Un rocambolesco incidente con la Asociación de Epilépticos de Japón le llevó a autoexiliarse durante varios años en Internet y durante mucho tiempo estuvo enfrentado a las principales editoriales japonesas, a las que acusaba de censoras. Siguiendo una terminología junguiana, no cabe duda de que al hablar de Tsutsui estamos hablando de un *trickster.*

¿Y qué escribe un *trickster* sobre el sueño? Nada claro, por supuesto. Tsutsui vive en la astracanada y en la contradicción, y desde allí realiza extraños ejercicios de lucidez.

El sueño es un tema recurrente para Tsutsui, y ya hemos visto que dos maestros como Calderón o Shakespeare lo identifican con la vida. Pero el sueño es demasiado rico y poderoso, y como tal es polisémico. Una persona muerta y una dormida son muy similares, los griegos ya se percataron de ello hermanando a los dioses Hipnos y Tánatos. Don Quijote dice que "de un dormido a un muerto hay poca diferencia". Arthur Schopenhauer, auténtico puente entre el pensamiento oriental y el occidental, señaló que "el sueño es un pedazo de muerte que recibimos por anticipado y mediante el cual renovamos la vida agotada en un día".

Pero el sueño puede ser algo mucho más concreto, puede ser una vía para acceder a la auténtica realidad o de conocer el futuro. Cirlot lo señalaba como "una de las fuentes principales del material simbólico" y Virgilio apuntó en su *Eneida* que hay dos puertas oníricas: una por la que pasan las visiones verdaderas, y otra por la que cruzan las imágenes falaces.

Es entre lo falaz y lo real por donde se pasea Tsutsui, entre el Eros y el Tánatos. Ese límite indeterminado es su territorio, por donde pululan los espíritus. La cultura japonesa es particularmente afín a los fantasmas, el sintoísmo es una religión animista que puebla el universo de espectros; pero no solamente de muertos, sino también de personas vivas, de situaciones, de animales... Algo que se da también en nuestra cultura pero de una manera mucho más anecdótica.

Schopenhauer, que dedicó un opúsculo al fenómeno fantasmal, reducía las visiones de ultratumba a un fenómeno del cerebro del espectador; decía que "es realmente un perfecto sueño en la vigilia". Pero la perfección no es un objetivo para Tsutsui. Como *trickster,* sus fines son sutiles, pero sus medios de trazo grueso. La risa, la broma y la pose bufonesca encauzan su voluntad mercurial. El bonsái Dabadaba, detrás de su máscara erótica, esconde un ánimo homicida. Tiene la estampa de las plantas carnívoras, y como ellas, usa la belleza como cebo. No en vano, a la planta de este tipo más conocida, la *dionaea muscipula,* se la llama venus atrapamoscas.

Daniel Paul Schreber, presidente de la Corte de Apelaciones de Dresde, fue un hombre que enloqueció y dejó consignado su deterioro mental en la estremecedora *Memoria de un enfermo de los nervios* (1900). Desde su publicación fue un libro que ha atraído a múltiples pensadores. El más conocido de ellos es Freud, quien edificó en torno a él su teoría de la paranoia. Schreber fue perdiendo el control de sus sueños, empezó a oír voces y se supo eje fundamental del destino del universo. Le constaba que Dios estaba conspirando contra él y contra el mundo, así que el magistrado se vio impelido a tener que renunciar a su sexualidad y hacerse mujer para dar a luz a una nueva humanidad.

Hacerse mujer presentaba más dificultades en el siglo XIX que hoy en día, así que Schreber tuvo que propiciar su resurrección como fémina, pero para ello debía morir primero en sueños. "Muerta vida vivo en viva muerte", dice en sus memorias, una frase que muy bien podría pertenecer a la escuela ascética española.

Ilustración de Henry McCausland

La muerte virtual es a la vez ritual, Freud, escribiendo sobre Schreber señala que "todo sueño tiene por lo menos un punto que lo vuelve insondable, una especie de ombligo por el cual se conecta con lo desconocido". Tsutsui es consciente de esto, y por eso su relato no es enteramente comprensible y se acaba aproximando a un laberinto sin salida. El suyo se aproxima a un juego de cajas chinas, una metaficción desprovista de molestas ínfulas experimentales. En su novela *Paprika,* el tema onírico vuelve a ser el principal: en ella se cuenta la peripecia de dos científicos embarcados en recuperar un dispositivo robado en fase de desarrollo que permite a los psicoterapeutas penetrar en los sueños de sus pacientes. Los hallazgos que se apuntaban en "El bonsái Dabadaba" se despliegan hasta el paroxismo en esta novela.

En *Paprika* se introduce la destrudo con asombrosa potencia. La destrudo fue atisbada por Freud en *El Yo y el Ello* y desarrollada por el psicoanalista italiano Edoardo Weiss. Es la proyección destructiva de la muerte, y todavía sigue siendo omitida en los esquemas más simplistas de la estructura de la personalidad. Esta energía psicológica la maneja Tsutsui empleando mitologemas de tradición occidental, como el grifo o el demonio Asmodeo.

El grifo, con esa ambivalencia que poseen los grandes símbolos, puede ser Cristo o puede ser un demonio. Es un monstruo-guardián, liminar y fronterizo, relacionado con las vicisitudes cosmogónicas. Del mismo modo, la doctrina simbólica de Asmodeo no es menos compleja; es un demonio lujurioso en *El Libro de Tobit,* pero en el *Talmud* es obligado por Salomón a construir el Templo de Jerusalén.

Las interpretaciones psicoanalíticas están servidas, Tsutsui así lo manifiesta, incluye entre sus influencias el trabajo de Shu Kishida y de Hayao Kawai, freudiano el primero y junguiano el segundo. No se inclina por ninguno y deja que ambos influjos penetren en su obra. Tsutsui sigue jugando con las ideas y con los dioses y *Paprika,* con toda su influencia sintoísta y occidental, acaba con la sonrisa de un buda satisfecho. Del mismo modo, "El bonsái Dabadaba" culmina con unos durmientes que son soñados y arrojados a la nada en la última frase del relato, con ese brutal "todos nosotros dejamos de existir". Quizás la sátira última sea que, al fin y al cabo, somos sueños. Pero no hay nadie que nos sueñe.

Alberto Ávila Salazar (Madrid, 1975) es licenciado en Derecho y escritor. Es autor de la novela *Todo lo que se ve*, ix Premio de narrativa joven de la Comunidad de Madrid. Su poemario *El color y la forma* es de inminente aparición.

Henry McCausland (1981) vive en Londres, trabaja como ilustrador freelance y le encanta ver brillar el sol.

THE RACE CARD

Alberto González Vazquez



a las puertas de un almacén, ansiosos por ser los primeros en comprar temprano en la mañana el nuevo videojuego.

(56) L me cita en "el perro de Shibuya". La pequeña escultura está en la plaza rodeada de edificios con pantallas gigantescas, típica postal de Tokio, por la que he pasado muchas veces. Llego a las siete de la tarde. Con estupefacción descubro que centenares de personas se aglomeran alrededor del perro, al igual que yo, a la espera de alguien, y que será una ardua tarea encontrar a L en medio de semejante multitud. El peor punto de encuentro en que he estado en el mundo. Era tanto el gentío que casi padezco un ataque de pánico.

(57) Visita a Shimo-kitazawa. Un laberinto de callejuelas repletas de pequeñas tiendas, bares, cafés, *izakayas.* Un barrio que parece auténtico, bohemio, para jóvenes, fuera de los circuitos turísticos. Tres guapas japonesas departían en el bar donde comimos. Les busqué los ojos, una mirada. Nada. La coquetería es ajena a esta raza. Regresé caminando a casa.

(58) Comprende que has perdido tu lucidez. Tu mente se retuerce. Pronto caerá, exánime.

(59) Noche caliente. El vecino de la habitación anterior a la mía sale de la tienda de abarrotes con una pequeña bolsa. Es joven, quizá gringo y estudiante. Avanza entre los transeúntes con una forma de andar poco natural. Entonces descubro que, unos metros detrás, lo sigue una joven japonesa. Van como si no se conociesen. Yo camino detrás de ambos, atento, sigiloso. Alcanzamos el edificio. Él sube las escaleras primero y enseguida enciende la luz de su habitación. Ella ha reducido el paso y espera unos momentos antes de seguirlo. Yo he permanecido en la esquina. Luego, amortiguando mis pisadas, subo las escaleras y entro silencioso a mi habitación. Me apresto a escuchar sus gemidos.

(60) La puta traidora aparece en tu mente. Al escucharla construyes lo que luego te atormenta.

(61) Un paisaje urbano que reniega de la cuadrícula, que prefiere la sinuosidad y hasta el laberinto.

(62) Podrías rehacerte, tirar los fardos. Estás lo suficientemente solo. Pero tienes miedo. Te aterra la aventura de convertirte en otro.

(63) A diario debo salir a comprar comida. El refrigerador y las alacenas son tan chicos que apenas les caben cosas; además, los sashimis no duran más que 24 horas. Aprovecho para explorar rutas y tiendas. Y no dejo de lamentarme: lo que podría degustar si hablara el idioma.

(64) Tanto dependes emocionalmente de los pocos que te quedan que te aferras a ellos como idiota.

(65) Carta de John Keats: "A man's life of any worth is a continual allegory —and very few eyes can see the Mystery of his life —a life like the scriptures, figurative."

(66) Estás hinchado de vos mismo. Nada te cabe.

(67) "La pesadilla de las pantallas." Así podría titularse un libro sobre Tokio. Las hay de todos los tamaños y en los más insólitos lugares. Con dos excepciones: ni en los *izakayas* donde cenamos ni en los pequeños bares de medianoche. Una abstinencia que se agradece.



En el trastero de la casa de su madre Beatriz encontró este diario, escrito hace más de veinte años y del que dice: Son los años triunfantes de España contados a través de los titulares de periódicos que incluía cada día y de las andanzas de una niña de 14 años de clase media que pasa de 8º a BUP. Se fumaba en todos lados, a los menores nos daban de beber sin problemas... pero el encendido entusiasmo con el que se inicia se va oscureciendo por acumulación de borracheras, ligues que nunca son nada y cierto malestar existencial. Una niña que saca buenas notas, que acude a los conciertos de moda y eventos relevantes del año y que lleva una vida paralela que ni sus padres imaginan porque ellos no la llevaron. Padres divorciados de los que apenas se habla, a los que apenas ve una niña cuyos valores son adoptados de la tele que ve todo el día (el principal medio de colonización americana y neocapitalista)...".

DIARIO 92/93

Beatriz Navas Valdés


PAR DE DÍAS TAMBIÉN. LUEGO
FUIMOS A MADRID Y EN EL
CAMINO PARAMOS EN CÓRDOBA
PARA VER LA MEZQUITA. LLEGA-
MOS A MADRID Y ESTUVIMOS
UN DÍA POR EL MUSEO DEL
PRADO, EL PALACIO REAL, EL
RETIRO Y CALLES IMPORTANTES
PARA QUE KILIAN CONOCIESE
UN POCO LA CIUDAD. OTRO
DÍA ESTUVIMOS EN EL VALLE
DE LOS CAÍDOS, EL ESCORIAL
Y CENAMOS EN LA CASA DE
MIS TÍOS DE TORRELODONES. ESE
MISMO DÍA CONOCÍ A INMA SO-
RIANO PRESENTADORA DE T.V., QUE
ES UNA TÍA SUPERSIMPÁTICA. AL
DÍA SIGUIENTE RUMBO BARCELO-
NA CON ESCALA EN ZARAGO-
ZA DONDE VIMOS LA CATE-
DRAL DEL PILAR. Y ASÍ ACA-
BARON LAS VACACIONES QUE
PRETENDÍA OCUPAR Y 05 DÍAS
Y QUE ACABARON SIENDO
9 DÍAS 010.

AHÍ MAÑANA VIENEN MIS PRIMOS
ISABEL (PEQUEÑA) Y JUAN A
PASAR UN DÍA AQUÍ, EN BARCE-
LONA. ¡ESPERO QUE NOS LO
PASEMOS GENIAL!
LA SEMANA QUE VIENE VOL-
VEREMOS A MADRID PORQUE
EMPIEZA UN NUEVO CURSO Y
ME TENGO QUE COMPRAR EL
UNIFORME DE BUP Y LOS LIBROS
DEL NUEVO AÑO. BUENO DEJO
ESTO PARA PONER COSAS DE LA
EXPO. ↓↓↓

16 de mayo de 1992

Ya es 17 de mayo porque son las 12:40 de la noche, pero pongo 16 de mayo porque me da la gana. La verdad es que las dos últimas semanas ha pasado de todo. El pasado fin de semana Cristina Iraeta se quedó a dormir en casa y el viernes nos encontramos en Malasaña con Sergio Prim, el tío de 1º de BUP que le gusta un montón. Casi se enrollan, lo malo es que Sergio estaba súper borracho. Pero lo importante es que yo esperaba a que se enrollaran o no sentada en un banco con Coque de la Mata. Nunca había hablado con él y la verdad es que nos reímos un montón. Vio que no éramos unas pringadas y al final nos invitó a la fiesta que iba a hacer este puente en su casa porque se iban sus padres. Sí, la famosa fiesta de la que todo el mundo hablaba. Yo le dije que si podía ir con todas éstas y me dijo que claro, pero que tampoco muchas porque su hermano Sebas, que está en 3º de BUP, también había invitado a mucha gente del cole y no quería que fuera mucho desfase. El sábado fue la fiesta en casa de Lucía Peyró y como estaban sus padres y sus tíos fue muy tranqui y no pudimos beber, pero bailamos bastante. La putada fue que el primo de María Peñas no se pasó y en el fondo yo estaba todo el rato pendiente de si llegaba.

Antes de ayer era ya la famosa fiesta y por la mañana tuvimos bronca con las de 2º de BUP. Esta semana alguien había escrito en las puertas de los baños que las de 2º son unas guarras y unas zorras, sobre todo el grupo de las pelo polla: Sofía Asencio, Eva Fernández de los Ríos, Susana Hernández... Cuando Patricia y yo estábamos en el baño entraron y nos dijeron que habíamos sido nosotras. Yo les dije que no teníamos nada que ver, pero ellas querían movida. De repente Patricia les soltó que sabía que habían sido ellas mismas y que montaban todo esto porque les jodía que fuéramos a ir a la fiesta de éstos y me agarró de la mano para salir del baño pasando de ellas. Pero al pasar a su lado me soltaron una colleja súper tocha. Me giré y Sofía me dio una hostia en la cara que te cagas. De repente me vi ya en el puto suelo asqueroso de los baños. Me levanté corriendo y empujé todo lo que me encontré delante hasta llegar a clase. Patricia y Joe llegaron conmigo y bloquearon la puerta con una mesa. En clase estaban Carmen Valcárcel y Beatriz Gómez Rubio que fliparon con todo. Pero éstas no vinieron detrás. Joe empezó a despollarse y entonces me di cuenta de que me dolía un montón la cara y Carmen y Beatriz se ofrecieron a ir por hielo sin dar el cante con los profesores.

Luego quedamos en el centro comercial Patricia, Itziar, Lucía, María, Cristina, Joe, Rocío y yo para ir a la fiesta. Pero decidimos pasar de ir, ya que si también iban a estar las pelo polla, iban a querer movida y nosotras no nos hemos pegado en nuestra vida. Además Patricia tenía razón y no íbamos a hacer el ridículo por unos putos tíos que no nos llegan ni a la suela de los zapatos. Así que fuimos al Sánchez Romero a pillar todo tipo de bebidas para cogernos una buena mierda nosotras solitas en el césped.

Como a las once, Sergio pasó en moto con Oliver y al vernos nos dijo que fuéramos a la fiesta de Coque. Y así hicimos menos Lucía, María y Rocío que tenían que pirarse a casa. Joe también, pero no quería perdérselo por nada del mundo y llamó desde la cabina de la caseta a su madre para pedirle media horita más.

Como ya íbamos un poco pedo de repente nos la sudaba que fueran a estar éstas y cuando llegamos no nos dijeron nada. Estaban en plan buenecitas y cuando Coque me pre-

guntó que me había pasado en la cara, aunque lo sabía perfectamente, Álvaro le dijo que dejara el tema. Luego Susana estaba súper borracha tirada en el suelo y al final hicieron el ridículo ellas y no nosotras.

Nosotras alucinamos en colores porque la casa era súper tocha con un jardín enorme y estaban todos los de 2º y 3º de BUP y algunos de COU. Yo me sentía un poco rara porque éramos unas enanas y no pintábamos nada, pero hablé un montón con Coque que acabó en la piscina con ropa y todo. Me presentó a Manila y a Carlos Jiménez (chicos muy solicitados del cole). Álvaro me echaba miraditas y en el fondo le jodía que hablara con éstos, pero si está con Sofía, que a mí no me venga con juegos porque luego sufro un montón. Cristina se enrolló por fin con Sergio e Itziar y las demás se fueron como a las 12:30. Patricia y yo nos quedamos hasta ¡las 2 de la madrugada! y luego nos fuimos a su casa a dormir porque no estaban sus padres. Ah, Patricia ha vuelto a salir con Pablo y los dos están súper enamoraditos. A lo mejor es su primero.

Y ayer Cristina y yo nos fuimos al concierto de Mudhoney en la Revolver con su hermano Flavio, que me encanta. Fue genial y hoy me he tirado el día escuchándolos hasta que mi hermano se ha cansado y me ha dicho que me pusiera cascos o se cargaba la cinta.

Y hoy qué he hecho, pues no he salido ¿y eso? ¿Qué ha podido ocurrir para que Bea Navas no salga? Nada, que llegaban mis tíos y mi prima Marina de los Estates porque habían ido a visitar a mi prima Laura que está haciendo 3º de BUP en Chicago. Hemos cenado en casa de mi tía Tere, con todos los primos y nos lo hemos pasado genial viendo los telediarios que hacen Kiko y David con la cámara de vídeo y jugando con Rocky. Me ha hecho mucha ilusión ver a mi prima Marina. En el fondo es una putada que viva en Santander y no nos veamos más, pero ya le he dicho que el año que viene iré muchos más fines de semana para salir por ahí juntas y de paso ver a Ernesto que está como un tren.

Tengo ganas de que empiece el verano ya y acoplarme a muchas fiestas para conocer a mucha gente y pasármelo de puta madre. Bueno te dejo, que quiero irme a sobar ya y mañana apuntaré los titulares. ¡A sobar!

El País: “La policía desbarata el secuestro por ETA de un consejero del BBV”; “Guerra transmite a Roca y Arzalluz que los pactos pasan por él”; “Una veintena de inmigrantes clandestinos desaparece en aguas del Estrecho de Gibraltar”; “Rominger, virtual ganador de la Vuelta”; “los sudafricanos Le Klerk y Mandela reciben el Príncipe de Asturias”. *ABC*: “Madrid entero, pendiente del partido”; “Se descubre la clave del blanqueo de dinero de ETA en España y redada de terroristas en Montevideo”; “El acuerdo pesquero Marruecos-CE permitirá seguir faenando a 700 barcos españoles”; “Ley de huelga: para la CEOE, insuficiente; para los sindicatos, una venganza del gobierno”.

En próximos capítulos:

· Joe se ha echado un novio que baja al moro y sube hachís
· Concierto de Guns N’ Roses con Faith No More y Soundgarden de teloneros
· Fin de curso y verano
· Bromas en los vagones de metro sobre estar embarazada y querer abortar para escandalizar a los viajeros (una propone que un amigo nuestro me pegue una paliza)
· Fiestas de Bilbao
· Olimpiadas Barcelona. Partidos de basket EE.UU.-Brasil o Croacia-Alemania. Noche en el Pueblo Español bailando con los de halterofilia canadienses
· Viaje a la Expo y descripción
· Empiezo 1º de BUP
· Conciertos de Barricada, The Cure
· Aparecen muertas las niñas de Alcàsser
· Lista de grupos que me gustan y de bares a los que voy

Beatriz Navas Valdés (1978) es licenciada en Comunicación Audiovisual y ya ha entregado su tesis doctoral sobre el cineasta Werner Herzog. Trabaja como programadora y crítica de cine y es cocreadora de la plataforma de cine de vanguardia e independiente www.plat.tv

(68) Entre más trato de meterme en la novela, más me alejo de ella. Mi psique la rechaza, prefiere fantasear, vagabundear por calles desconocidas.

(69) La noche del martes me emborraché por primera vez en esta ciudad. Fue en Shimo-kitazawa. Demasiado sake con la cena. Y esas últimas cervezas fueron mortales. R enterró el pico en un bar de azotea; entre K y yo nos bebimos su último tarro. Apenas recuerdo cómo regresé caminando a casa. Bienvenido.

(70) A veces no deberías salir a la calle, sino permanecer encerrado, como se encierra en el sótano al obseso sexual cuando las niñas juegan en el patio.

(71) Te pareces al loco que logra salir del asilo, consigue una bata de médico y, con toda seriedad, comienza a diagnosticar los desvaríos del prójimo y a ofrecer recetas.

(72) Buscar *Petersburgo* del ruso Andréi Biely.

(73) Con disciplina de samurai aprendo a lavar cuidadosamente cada lata, botella o recipiente antes de tirarlos al tarro de la basura; también a depositar las sobras de comida en bolsitas de plástico muy bien selladas. En una habitación tan chica, con este calor húmedo, el hedor de la descomposición aparece a los pocos minutos.

(74) Un súcubo que se alimenta de semen. Ayer, éste; hoy, aquel; mañana, el siguiente. Un súcubo que necesita su dosis de semen.

(75) Reconoce cómo la has visto, lo que en verdad piensas de ella. Descubre que la desprecias y que estás aferrado a ese desprecio.

(76) Estaba la tarde de ayer en la terraza del café Segafredo de Shimo-kitazawa. Ella pasó a mi lado, sin voltear, pero hizo un gesto para que me fijara en ella. Se metió al almacén de enfrente para curiosear entre la mercancía, pero en verdad para que yo la viera. Luego salió y constató que yo la estaba mirando. Se perdió calle abajo. Media hora más tarde regresó. Yo seguía en la terraza con mi puro y la cerveza. Se puso a ver los anuncios de una compañía inmobiliaria, junto al almacén. Estuvo un rato confirmando que yo la miraba. Luego de nuevo se perdió en dirección a la estación de trenes. Más tarde pasó junto a otra chica, para que ésta me mirara. Parecían españolas.

(77) En cada tiempo de comida, cuando el tipo está a solas, a falta de un interlocutor, se consigue un agravio, y come como si estuviese masticando el agravio, con una voz imparable en su cabeza repitiendo lo que hará contra el causante o la causante de ese agravio. Después se queja de la mala digestión.

Horacio Castellanos Moya (Tegucigalpa, Honduras, 1957) es un escritor y periodista salvadoreño. Ha vivido en Canadá, Costa Rica, México, España, Alemania y Japón.
Su última novela es *El sueño del retorno*. Esta es la segunda entrega del cuaderno de apuntes —“a medio camino entre el diario y los Notizen, como los llamaba Canetti”— que el autor llevó cuando vivió en Tokio. Su transcripción corresponde al orden en que fueron escritos.

LOS 12 DEL MUNDIAL

Les pedimos a doce escritores que nos ayudaran a seleccionar un equipo imbatible para Brasil 2014: Once jugadores más el entrenador. Éste es el resultado.



PORTERO

***Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez**

El portero es ese jugador que no se parece a ningún otro: agarra la pelota con la mano, lleva manga larga y no corre. Lo mismo pasa con esta novela, tan diferente y particular que nadie ha conseguido imitarla. Y, por supuesto, el portero se pasa en soledad noventa minutos... que a veces parecen cien años.

— Santiago Roncagliolo

LATERAL IZQUIERDO

***Oblómov*, de Iván Goncharov**

Un defensa sólido, como lo es la literatura rusa del XIX, y además creativo, a través de un inmenso y delicioso regocijo en la sátira de este noble venido a menos (Oblómov), lo cual le confiere a nuestra defensa una buena salida de balón. La primera parte de la novela me parece mucho más intensa y juguetona que la segunda: más vale que nuestro lateral pase el balón antes de cruzar la línea del medio campo.

— Robert Juan-Cantavella



DEFENSA CENTRAL

***El honor perdido de Katharina Blum*, de Heinrich Böll**

Es una novela valiente, peleona, agria, incluso hosca, que saca a la luz las vergüenzas y las hipocresías ideológicas de la Alemania dividida por el muro: un libro autocrítico, al margen de cualquier sentimiento de autosatisfacción o complacencia, que a través de una historia centrada en el poder destructivo de la prensa amarilla, de los tabúes ideológicos esgrimidos como arma, cabecea directamente el estómago de los lectores. Una defensa moral e ideológica. Un bastión.

— Marta Sanz



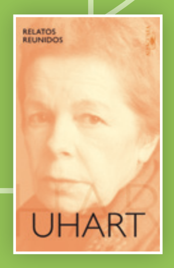


DEFENSA CENTRAL

***Relatos reunidos*, de Hebe Uhart**

Un defensa central debe ser duro, infranqueable, y también elegante, capaz de salir jugando con la cabeza levantada. Los relatos de Hebe Uhart son tan engañosamente simples como un buen defensa central: los ves ahí, aparentemente sin mucho movimiento de cintura, y tiendes a minimizarlos, pero de pronto se escabullen por todas partes. Les crecen alas, visión periférica, y en un párrafo están salvando a su equipo del gol y en el siguiente están haciendo el pase definitorio o cabeceando un saque de esquina en el arco enemigo y dando el triunfo a los suyos.

— Edmundo Paz Soldán





LATERAL DERECHO

***Colmillo Blanco*, de Jack London**

Capaz de cerrar la banda sin miedo, de bascular al centro con inteligencia para hacer las coberturas del lateral izquierdo. Seguro en el pase desde la línea de cal, con desborde, movimientos diagonales y buena cabeza, y, en fin, con colmillos y blanco.

— Ray Loriga



ENTRENADOR

***En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust**

Es una obra que lo contiene todo, que expone todas las estrategias y tácticas imaginables en las relaciones entre las personas; capaz de prever cualquier reacción entre lo inesperado o adverso, incluidas las más crueles. Es el libro más sabio que quizá se haya escrito nunca, también el más despiadado y el más comprensivo. Con semejante entrenador es muy difícil perder en la vida, o que la derrota pille por sorpresa.

— Javier Marías

INTERIOR

***El rumor del oleaje,* de Yukio Mishima**

El movimiento invisible. La brillantez de la quietud: quietud falsa, pues sobre las aguas el caleidoscopio de luces distrae de las fuertes corrientes submarinas. El juego de los aprendizajes exquisitos. Solo frente al mar, solo frente a la roca, solo frente al amor o la batalla: algo profundo y valioso se esculpe con parsimonia palabra tras palabra; el movimiento invisible de los peces se abre paso con suavidad, atravesando el corazón, instalándose ahí arriba, ahí adentro, silenciosamente, en el mejor de los lugares.

— Lara Moreno

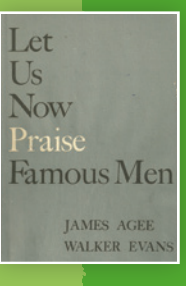


EXTREMO IZQUIERDO

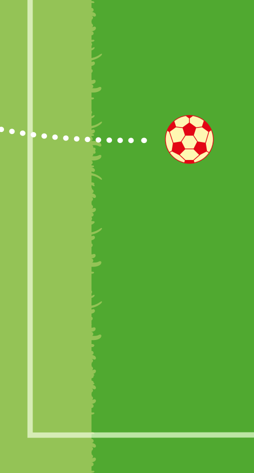
***Let Us Now Praise Famous Men,* de James Agee**

Trabajo duro, extremo (en la banda más pobre del campo: Alabama), sólo apto para un zurdo (perseguido por un lateral sucio: Joseph McCarthy), anónimo (sus asistencias le rindieron a otros compañeros: Walker Evans; y al club: la revista Fortune).

— Luis Feduchi









MEDIOCENTRO

***Ensayos,* de Michel de Montaigne**

Si hubiera que resaltar la mayor virtud de Montaigne en sus ensayos, desde una óptica contemporánea sin duda diríamos que fue su capacidad de anticipación. Esta característica, junto con su flexibilidad reflexiva, que no ligereza, le permite inventarse el juego: recibir deprisa y volver a pasar deprisa, ya sea en largo o en corto, o, incluso, hacer suya la pelota a la espera de desmarques.

— Marcos Giralt Torrente

DELANTERO CENTRO

***Lolita*, de Vladimir Nabokov**

Machincuepera, escandalosa, oportunista, venenosa, insoportable: genial. Más allá de las gambetas de sus adjetivos raros y de su inesperada yuxtaposición de sustantivos, más allá del casi histriónico detalle de los gestos, más allá de su economía letal, lo que recordamos de *Lolita* es la manera en que el autor coloca, centra, tira la imagen exacta. Un buen gol es una imagen y la perfección de una imagen se mide en *timing*: en saber intuir el momento preciso para clavarla. Nada sobra en *Lolita*, pero todo está al servicio de esas dos o tres imágenes que quedan clavadas en la memoria de sus lectores: el borde blanco de los calzones de la niña-mujer bajo una falda; la sonrisa lenta de Humbert Humbert, descrita como una fosa séptica llena de monstruos; las largas carreteras gringas.

— Valeria Luiselli

INTERIOR

***El apando,* de José Revueltas**

Siempre admiré calladamente (el silencio como sublimación estética) la sintética y expresiva fórmula de plantear las jugadas del 'pibe' Valderrama. Caminando, o a lo sumo trotando —jamás corriendo—. El maravilloso y breve relato de José Revueltas tiene mucho de esa cadencia absolutamente regulada, que mientras avanza a ritmo pausado y seguro, va mostrando la textura de su desarrollo y la compleja naturalidad de su propuesta. Y no sólo mostrando, sino creándolos directamente. En ambos autores vemos una máquina que se alimenta a sí misma y que, sobre todo, es absolutamente eficaz en lo que se propone sin incurrir en gastos. Valderrama y Revueltas, dos talentosos sabios que abolieron el principio de entropía.

— Sergio Chejfec



EXTREMO DERECHO

***El guardián entre el centeno,* de J. D. Salinger**

Rápido y preciso, sin adornos innecesarios, capaz de subir y bajar sin descanso, excelente técnica y mucho corazón, que hacen que su año de retirada esté aún lejos. Especialista en poner balones perfectos en la cabeza a los que vienen detrás. Inmejorable guardián del césped de toda su banda.

— Martín Casariego



LA PASTORAL DEL MATE

Eleonora Giovio

El Cristo Redentor gobierna desde lo alto Río de Janeiro. Abajo, el Maracaná, la *iglesia* donde todo jugador quiere consagrarse. El fútbol es una religión en Brasil, sí. Pero no hay país con más ayuda divina que Argentina. La albiceleste no sólo parte hacia el Mundial con Messi. Ni con el papa Francisco. También lo hace con un cura: el padre Medina

Cierren los ojos. Imagínense por un momento la visita de un Papa argentino a Brasil. A Río de Janeiro. Imagínense su discurso en la Jornada Mundial de la Juventud. No lo recordarán. Posiblemente nadie lo recuerde. No se trata de eso. Imagínense ahora un montaje. Cómo sonaría ese montaje con trozos de frases sueltas del discurso del Papa Francisco; frases sueltas intercaladas con imágenes. Imágenes de Maradona levantando la Copa del Mundo en 1986, de Messi con el brazalete de capitán, de Caniggia marcando un gol, del Kun Agüero y del Pipa Higuaín, de Javier Mascherano… Escuchen esas frases sueltas con la música de fondo y la voz dulce del nuevo Papa. “El señor os llama a vos, a vos y a vos, a cada uno”… —a Messi, a Higuaín, a Mascherano a la afición—. “Nos pide que seamos sus discípulos, que juguemos en su equipo” —el equipo en el que Lio Messi, como le llaman en Argentina, luce el brazalete de capitán—. “Nunca estamos solos, en las buenas y en las malas” —ni cuando se para un penalti ni cuando se falla; las banderas de la albiceleste siempre ondean—. “Sé que ustedes apuntan a lo alto” —la estatua del Cristo Redentor con los brazos abiertos que domina Río y el nuevo Maracaná—. “No les tengan miedo, los cariocas saben recibir bien” —ahí es cuando marca Caniggia—. “Pensé en tres imágenes, tres” —Maradona levantando la Copa del Mundo desde tres ángulos diferentes—. “¡Ustedes son los que tienen el futuro!” —un Messi jovencito luciendo el brazalete en la sub-20—. “Quiero que salgan fuera” —saque del portero—, “que cuiden los extremos” —carreras del Pipa Higuaín y del Kun Agüero—… “Que acá dentro va a haber Lio, va a haber” —Messi regateando a media defensa de Brasil—, “… que en Río va a haber Lio, va a haber. Pero sean protagonistas, jueguen para adelante, pateen para adelante. El Papa está con vosotros”. Con este anuncio, llamado *Jogo Bonito*, la cadena argentina TyC Sports ha promocionado el Mundial (y si no lo habéis visto todavía, deberíais hacerlo). “Si un argentino hizo esto en Brasil, imagínate 23”, se lee en los títulos finales.



La mano de Dios, ilustración de Darío Adanti

“El Papa está con vosotros”. Mundial en Brasil y Papa argentino. La mezcla explosiva perfecta dada la histórica rivalidad entre las dos selecciones. La albiceleste no sólo tiene Papa. También tiene un cura. Se llama Juan José Medina (padre Juanjo para todos), tiene 56 años y lleva 18 siguiendo a la albiceleste en el predio de la AFA (Asociación de Fútbol Argentino) en Ezeiza. Tomando mate con Leo Messi, Javier Mascherano y compañía. Confesando y casando jugadores, bautizando a sus niños, bendiciendo sus casas. Dándoles misa. Consejos y charlas. Incluso escuchando chistes. Acompañándoles a la visita al Santo Padre que hicieron en agosto del año pasado.

“Me llamaron por teléfono y no entendí nada, todavía hoy no lo entiendo. ¡Si yo no sé nada de fútbol!”, cuenta divertido el padre Medina al otro lado del teléfono. Acaba de regresar de Navarro, su pueblo, como él lo llama, a 120 kilómetros de Buenos Aires. “Somos diez hermanos y es irrenunciable verme con ellos de vez en cuando. La familia viene antes que todo”, dice. Su otra familia desde esa llamada en enero de 1997 también es el fútbol. Los jugadores de la selección, pero también de Boca y de los equipos de la Segunda y la Tercera argentina. El que le llamó por teléfono fue el Cardenal Quarracino. Suya fue la idea de crear un equipo pastoral de fútbol. “El Cardenal Bergoglio siguió la idea que había implantado Quarracino. Querían que los sacerdotes vivieran en las parroquias, estuvieran a cargo de ellas, pero desarrollaran también sus tareas pastorales en otros sectores: el fútbol, el deporte, las universidades, las cárceles, los colegios”, explica Medina, que es capellán interno en la parroquia de la Inmaculada Concepción en el barrio bonaerense de Virgen Devoto. Duerme allí pero se desplaza dos o tres veces por semana a los varios clubes que le reclaman, y cuando la albiceleste

se reúne en Ezeiza, se pasa las horas en la sede de la concentración (casi 50 hectáreas de bosque a 30 kilómetros de la capital). Allí estará estos días, los días previos al Mundial. Allí estuvo en 2010, cuando bendijo a la Argentina de Maradona antes de que viajara a Sudáfrica. Es lo que viene haciendo desde 1997. En el pasado, en el parque del predio de Ezeiza, cuando hacía sol; en caso de lluvia las misas se celebraban en la sala de prensa. Desde 2008 en la Capilla. Sí, porque la AFA también tiene Capilla, la Capilla de San Francisco de Asís. Una antigua petición de Saviola, Gago, Burdisso, Willy Caballero y Coloccini a la mujer de Grondona (el presidente de la AFA) después de ganar el Mundial Sub-20 en 2001. Una capilla en la que rezar y celebrar las misas; una capilla de la que Maradona, cuando era seleccionador, se hizo con las llaves y que ordenó mantener abierta las 24 horas.

"Había sacerdotes que sabían mucho más de fútbol que yo, incluso los había que habían jugado al fútbol. Nunca entendí por qué el Cardenal Quarracino me llamó a mí. Quizás porque, muy sabiamente, lo que quería no era un sacerdote que hablara de fútbol y que jugara a fútbol con los jugadores, para ello tienen a sus entrenadores. Querían a alguien que les apoyara humanamente, que les acompañara", explica el padre Medina. El apoyo se convierte en charlas delante de un mate. "A eso le llamo yo la pastoral del mate. Es raro encontrarte a un jugador argentino que no beba mate. Nos sentamos y charlamos de todo. Me cuentan que el padre, la esposa o la madre están enfermos y que rece por ellos. Me cuentan que sus nenas y nenes han empezado a ir al colegio, me preguntan si hay alguna Biblia para niños…", explica. "Yo no voy a la AFA a hacer un censo de quién se confiesa o quién comulga, de quién está casado por la Iglesia o quién no. Mi tarea es estar presente, crear un clima de amistad. Lo sacramental me lo van a pedir ellos cuando lo crean necesario. Algunos me exponen dudas: 'Mira, yo creo mucho, pero mucho no sé. No sé mucho de la Iglesia, no me atrae, pero creo en Dios'. Yo escucho a todos, no voy a hacer que crean en Dios sí o sí. No depende de mí que se acerquen a Dios o no. Se hacen preguntas, sin más y yo estoy allí para contestarles. Lo importante es prestarles el corazón y escucharles", añade. Y tomar mate.

Algunos, como Cambiasso, Burdisso o Coloccini, se llevaban las biblias a las concentraciones. Otros han llegado a confesarle al padre Medina no creer demasiado en la Iglesia. "El día que visitamos al Santo Padre en agosto del año pasado se me acercó uno de los jugadores y me dijo: 'Padre, yo creo en Dios pero no en la Iglesia". Y le dije: 'me parece muy bien porque hay que creer en Dios, la Iglesia es mediadora' ", cuenta. Es imposible sacarle el nombre del que le hizo esa confesión. "Es famosísimo, pero no es Messi", aclara. ¿Higuaín o Agüero? "Mire, señorita, cuando venga a visitarme a Buenos Aires, con confianza, se lo contaré." Lo que sí que cuenta es que "los más conmocionados y emocionados" con la visita al Papa fueron Javier Mascherano y Leo Messi. ¿Messi? "Sí, incluso Messi. Es muy cauto y no deja ver sus emociones. Pero se emociona, lo que pasa es que no es tan expresivo como para que se vea", afirma el padre Medina, que con Messi llegó a ver un partido del Barcelona el pasado mes de diciembre cuando la Pulga se desplazó a Argentina para recuperarse de su lesión. "Todos quieren ver a Messi, en la parroquia y en el colegio me piden constantemente que les traiga una firma de Messi y siempre digo que no, porque no es mi rol, todos le están pidiendo cosas, ¡si encima el cura de la selección va y le pide una firma, imagínense! Eso sonaría antipático. Para mí, Leo siempre ha sido un chico más, un chico tranquilo que nunca llamó la atención. Un chico muy callado y reservado, es más bien de escuchar y sonreír", cuenta.

Todo lo contrario que Maradona. El padre Medina dice que nunca, en los 18 años que lleva en la AFA, ha oído a un jugador soltar una palabrota delante de él. Pero se ríe cuando se le recuerda ese "que la chupen y que la sigan chupando" que soltó Maradona en una rueda de prensa en octubre de 2009 cuando empezó a recibir criticas por los partidos de clasificación para el Mundial de Sudáfrica. Por entonces Maradona era el seleccionador de la albiceleste. Todos soñaban con que repitiera en el banquillo sus triunfos como jugador. Nada de eso pasó en Sudáfrica. "Los jugadores son respetuosos y sin embargo se permiten hacerme bromas y chistes. Eso a mí me ayuda a estar más cerca de ellos. Las palabrotas no las usan conmigo, no es el lenguaje habitual, en la cancha puede que sí. Pero no es mi estilo regañarles por eso. Los curas también hacemos chistes, el otro día en una reunión de curas uno contó uno, un poco subido de tono pero gracioso al fin. ¡Nosotros también contamos chistes, no siempre estamos rezando! En mi caso no, porque vengo de una familia en la que mi padre siempre fue muy estricto", confiesa.

Dice el padre Medina que, pese a la presión que rodea a la albiceleste, el ambiente en las concentraciones es de camaradería. Que el seleccionador con el que más amistad entabló fue José Pékerman, que estaba al mando de la selección Sub-20 cuando el sacerdote empezó su tarea en la AFA. "Más que empezar con los mayores, mejor empezar con los más chicos", recuerda que le dijo Pékerman. "Quería que los chicos leyeran, para que tuvieran cultura. Él me decía: 'Padre, todo lo que usted crea que es bueno para los chicos, hagámoslo'. Fundamos una biblioteca, trajimos a un profesor de inglés y a otro de computación. A él le preocupaba la formación integral del jugador, del juvenil. Fue una experiencia muy linda. Pude tener mucha injerencia porque Pékerman daba lugar a ella. Tuvimos muchas charlas a solas, en las que le preguntaba cosas de fútbol. Aprendí algo de fútbol con él. Poco, y de hecho no entiendo todavía por qué estoy allí", bromea.

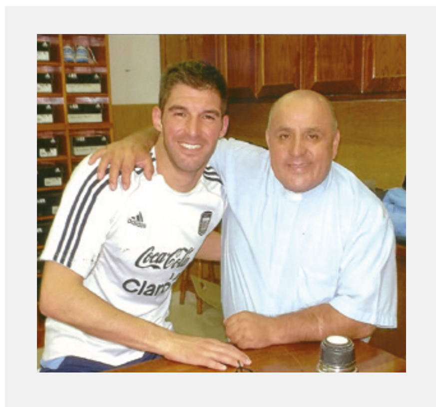
Con ningún otro seleccionador llegó a tener una relación tan estrecha. ¿Con Maradona y lo exagerado y excesivo que llega a ser a veces era imposible, no? "No, no. Conmigo siempre fue muy respetuoso. Lo que pasa es que con él no llegué a entablar una relación de amistad. Era un hombre acosado, muy ajetreado, cuando estaba él en la AFA había el doble de seguridad. Y yo más bien soy de tratar de no molestar. Por eso no teníamos tantos momentos para pasar juntos. Siempre trato de despegarme del personaje, me acerco a la persona y no a la estrella", se sincera el padre Medina, que recibió una pequeña bronca de Maradona por cerrar la capilla. "Yo no estoy en la AFA a diario, así que cuando regresaba a mi parroquia cerraba la capilla con llave", recuerda. La capilla está situada entre en el complejo de los juveniles y el de la selección mayor, por lo que está de paso para cualquier entrenador. Maradona la visitaba fuera de horario. Tres veces se la encontró cerrada. "Y la tercera vez se incomodó, se quejó con algunos empleados y llamó a Grondona para pedir las llaves. Nunca más se cerró la capilla, desde entonces está abierta las 24 horas. Gracias a Maradona", explica.

"No aprendí de un día para otro a estar con los jugadores y a ser oportuno. Recuerdo que el primer día que llegué a la AFA me dije: ¿Qué hago yo acá? Cambiasso, al que conocía porque había estudiado en el colegio en el que daba clases me ayudó a integrarme. Montamos un asado y me presentó a todos sus compañeros", recuerda ahora el padre Medina. "Para nosotros el padre siempre fue una válvula de escape. Juanjo era una persona externa, caía bien, podíamos hablar con él de cualquier cosa que no fuera fútbol. Tanto fútbol acaba cansando y con él podíamos quitarnos la presión, tomar mate, charlar de otras cosas. De nuestras ciudades, de nuestras familias, de los problemas que podíamos tener cada uno. No eran confesiones, es amistad", cuenta por teléfono Walter Samuel, al que el Padre Medina casó y que le conoce desde sus tiempos de Boca.

Porque Medina no se dedica en exclusiva a la selección. Cuando los muchachos de Sabella están jugando sus ligas en Europa y no tienen compromisos internacionales, se acerca a la AFA para apoyar a las selecciones inferiores. Y, sobre todo, a los clubes más y menos modestos. "Yo venía del interior, de Entre Ríos, llegué a Boca con 14 años y me instalé en la pensión —así llaman a la residencia de los canteranos que vienen de fuera— y me reconfortó tener el apoyo del padre Juanjo, como les reconfortaba a todos los que veníamos del interior. De repente llegas a la capital, eres joven, te crees que la vida de futbolista es una cosa y te vas chocando con la realidad. El Padre Juanjo nos llevaba a la iglesia, a la parroquia donde él daba misa. No es la figura del cura que todos se imaginan, es una persona diferente, muy cercana. Además. no hacía



con Fabricio Coloccini



con Mariano Andújar



con Rodrigo Palacios



con Bergoglio



con Esteban Cambiasso



con Nicolás Burdisso

distinciones entre los que creíamos en Dios y los que no, era un apoyo para todos", cuenta Willy Caballero, el portero del Málaga. Caballero tiene hoy 33 años, unos cuantos menos que Walter Samuel, que a Boca llegó directamente para jugar en el primer equipo. También era del interior, y también recibía las visitas y la ayuda del Padre Medina. "Yo ya vivía solo, él iba a la casa amarilla -así se llama la residencia de los chicos de Boca que vienen de fuera- y a mí me visitaba a casa, venía a mi departamento, a bendecir o charlar. Para los que veníamos del interior era muy importante tenerle cerca. Fue un apoyo grande y la confianza que agarramos entonces con él la hemos ido manteniendo hasta hoy", resume Samuel.

Si la montaña no va a Mahoma, Mahoma va a la montaña. "El futbolista, con más o menos formación, es creyente. Por una cuestión práctica no puede practicar mucho, está concentrado durante el fin de semana y le va a ser difícil ir a misa. Y ahí está la pastoral, lo que el Papa llama la periferia. La periferia no es el lugar de los pobres, la periferia es salir e ir afuera de los límites de la parroquia, ir a los lugares donde la gente se encuentra. En el caso de los clubes, hay que ir a los clubes. Me piden, de Nacional B, por ejemplo, que les dé una charla a los jugadores, y no les voy a decir a los directivos 'tráiganme los chicos a la Iglesia'. Soy yo el que va allí", explica el padre Medina. ¿Qué tipo de charlas da? "Los llamo al compañerismo, al juego en equipo, a que usen la cabeza y no solamente las piernas. Le digo que no es bueno irse de parranda dos días antes de jugar, si no van a estar arrastrándose en la cancha", añade. Eso, en los clubes modestos. En la selección es más un psicólogo que otra cosa. Alguien que está allí para escuchar intimidades, conversar. "El clima de la selección, pese a la presión, es más de camaradería", cuenta. Todavía no ha decidido si viajará a Brasil con la albiceleste para los primeros partidos. Se lo han pedido. "Pero tengo que ver cómo lo encajo con mis tareas en la parroquia y en los colegios. Además yo soy más de hablar antes que durante", dice. No se despide sin antes hacer dos confesiones. Una, que es amigo del papa Bergoglio. "Pero amigo de verdad, no como todos los que le han salido cuando le nombraron Santo Padre. Le conozco desde antes que fuese mi obispo. Mi iglesia, la parroquia del Carmen, estaba a cuatro cuadras de la suya, la del Salvador. Todavía conservo una carta que me escribió cuando se murió mi padre. El Papa escribe a mano, siempre", cuenta. "Los argentinos no somos tan creyentes como los mexicanos o los colombianos, pero es increíble como Bergoglio ha movilizado a la población, las Iglesias de repente se han llenado de gente. Cuando fuimos a visitarle en agosto, la AFA sacó una revista especial sobre esa visita", cuenta. "El fútbol argentino rezará siempre por ti, Francisco", se lee en el encabezado. Ahora le toca a Francisco rezar por el fútbol argentino. Porque si un argentino hizo eso en Río en julio de 2013, imagínense 23 en junio de 2014.

Eleonora Giovio nació en Italia hace 34 años. Periodista, según sus propias palabras, por vocación e ilusión, trabajó en Deportes de *El País* hasta 2012. Actualmente escribe como *freelance* en Terra.es. También trabaja como colaboradora en *Onda Cero*.

LA GRANDEZA ARGENTINA

Martín Kohan

La pena es no haber ganado aquella final de 1930. Tal vez, de haberla ganado, hubiéramos podido quedarnos tranquilos de una vez y para siempre; seguros de que éramos los mejores de todos y listo, que nuestro tan anunciado destino de grandeza había quedado irreversiblemente asentado. Porque Argentina disputó aquella final, la del primer mundial de todos, y hasta logró ponerse en ventaja en el marcador del partido. De haber sido no sólo campeones del mundo, sino los primeros campeones del mundo, los campeones inaugurales, los fundadores del ser campeón, es seguro que se hubiera establecido definitivamente la evidencia de la tan anhelada superioridad nacional, ese señaladísimo destino argentino de imperar en América y en el mundo.

No son pocos los factores que alimentan esa creencia: el milagro de los cuatro climas, el prodigio de un suelo fertilísimo, la riqueza espontánea que consagró a la patria como "el granero del mundo", la declarada adhesión de Dios, una capital, por lo demás tan europea, insertada en plena América del Sur, el suministro permanente de talentos impares al mundo, etc., etc., etc. Todos estos factores, y algunos más, alimentan la creencia; y uno solo, nada más, aunque implacable, la contradice: la realidad. Una realidad sencilla, pero inconmovible, que no hace otra cosa que indicar (eso sí: con obstinación) que no somos más que un país como tantos, uno más entre otros, nada especial, ninguna cosa de otro mundo.

Pero tal vez se deba al hecho de no haber ganado aquella final de 1930 haber llegado hasta este punto inaudito: tener que demostrar, todavía, una grandeza por otra parte tan manifiesta. Y es que aquel partido ya remoto, que Argentina se disponía a ganar (primer tiempo: dos a uno) con la serena certeza del que acude al lugar que le corresponde, lo terminó ganando Uruguay (marcador final: dos a cuatro). ¿Uruguay? Uruguay, sí, el anfitrión; ese paisito cordial, tan querible y tan querido, ese vecino irreprochable al que la vasta Argentina, tan cierta de su derecho a prevalecer, resuelve como un desprendimiento propio, una porción de sí que se apartó pero sigue ahí, un deslizamiento geográfico en estado de disponibilidad (disponibilidad es, por ejemplo, decidir que, si resulta que Gardel fue uruguayo, vale igual como argentino; que dado que fueron geniales Horacio Quiroga, Juan Carlos Onetti o Mario Levrero, se los siente como argentinos; que Montevideo es una Buenos Aires a la que se le ha restado París, o a la que se le ha agregado nostalgia).

¿Para qué otra cosa existe el fútbol, y el deporte en general, sino para que las diversas naciones del mundo pongan en juego sus respectivas vanidades? Sobre todo desde que las guerras, cada vez más impersonales y miserables, declinan por fortuna en su condición histórica de usinas de prestigio épico para las diversas patrias. Más vale que se dirima así, con goles y sin derramamiento de sangre, la ilusión de ser los mejores, los mitos de preponderancias presuntas, las ficciones colectivas de ser más geniales que nadie. Los mundiales, cada cuatro años, renuevan la oportunidad de ejercitarse en esa necesidad de no admitirse jamás como comunes y corrientes.

Y el mundial que se aproxima va a disputarse nada menos que en Brasil. ¿Qué mejor ocasión podría presentarse para el cultivadísimo amor propio argentino, si se trata de refrendar (o tal vez, quién sabe, de probar) la certera primacía? Porque Brasil no es paisito, tampoco un desprendimiento argentino; sus genios y sus virtudes no han podido verse apropiados tan fácilmente (hay un sketch de Les Luthiers que convierte "Bossa Nova" en "Bossa Nostra"; pero claro: es parodia pura, la veleidad argentina sometida a risa). ¿Hay que decir que, en estos años, el país en el que el mundo se fija cuando atiende a América Latina no es otro que Brasil? ¿Y hay que decir, peor aún, que quien ganó cinco mundiales de fútbol ('58, '62, '70, '94, '02) no es otro que Brasil?

Ganar el mundial de Brasil es la última esperanza de la grandeza argentina. Entonces sí se alcanzará una prueba final, una prueba incontestable, una prueba indeleble, una prueba contundente y eterna, de la mentadísima gloria patria. Porque Argentina ya fue campeona mundial, lo fue dos veces. Pero la primera vez, en 1978, en suelo propio, dejó algunas pequeñas dudas; más concretamente, seis pequeñas dudas: la del primer gol a Perú, la del segundo, la del tercero, la del cuarto, la del quinto y la del sexto. Nunca falta el fastidioso que se emperra en recordar que el arquero que en la noche en cuestión defendió la valla peruana era de origen argentino, y que se mostró algo lento de reacción en aquella ocasión tan connotada.

Argentina fue la mejor de todos apenas ocho años después, en el mundial de México, y lo fue con el mejor de todos, que es y será Maradona. Esa vez hubo de todo: un gran técnico y un gran equipo, y hasta dos heridas notables infligidas a Inglaterra, que podrían perfectamente saldar el tema de las islas Malvinas. Pero el héroe argentino de aquella gesta, el héroe patrio que se forjó en tales proezas, no fue sino Maradona. Y Maradona, en su genialidad, no puede encumbrarse sin luego desbarrancarse, no puede erigir sin luego derrumbar, no puede hacer sin luego deshacer, no puede hacerse sin luego deshacerse. ¿Es *demasiado argentino,* se tratará de eso? En México fue un vencedor épico. La vez siguiente, en Italia, fue épico de nuevo, aunque perdedor. Pero en el '94, en cambio, no pudo sino inmolarse: partir con las piernas cortadas, librar al equipo a su suerte (que fue adversa ya sin él), suprimirse ante las evidencias delatadas en el control antidoping, adelantarse con su eliminación personal a lo que fue la eliminación argentina.

Pero, ¿para qué evocar esas tristezas? Ahora viene el mundial de Brasil. Y Argentina va con Messi, que no es *demasiado* argentino (lo es, incluso, laboriosamente, o un tanto abstractamente, a distancia, por deducción); es argentino en la medida justa y necesaria para que sus jugadas y sus goles, hechos siempre bajo una impronta automática, cibernética, instintiva, sin pensar, avalen sin matices las ambiciones descomunales de la argentinidad en pleno. ¡Ser los mejores, tan luego en Brasil!: en la tierra, en las canchas, de los que pretenden ser los mejores, apenas con un puñado de argumentos laxos (cinco mundiales, Garrincha, Pelé). ¡Ser campeones contra Brasil, ser campeones en el Maracaná! ¿Podría haber alguna demostración más acabada, alguna comprobación más absoluta, de la fabulosa grandiosidad argentina? Tal vez no. Aunque habrá que admitir, empero, que esa hazaña de gigante la alcanzó justamente Uruguay, allá por 1950; Uruguay, el paisito, el vecinito cordial; ese que los argentinos acostumbran a pensar en pequeño, queriendo así persuadirse de ser grandes. Ya lo hizo, ya lo logró, y no lo eximimos del diminutivo por eso. Fue dos a uno y con gol de Ghiggia.

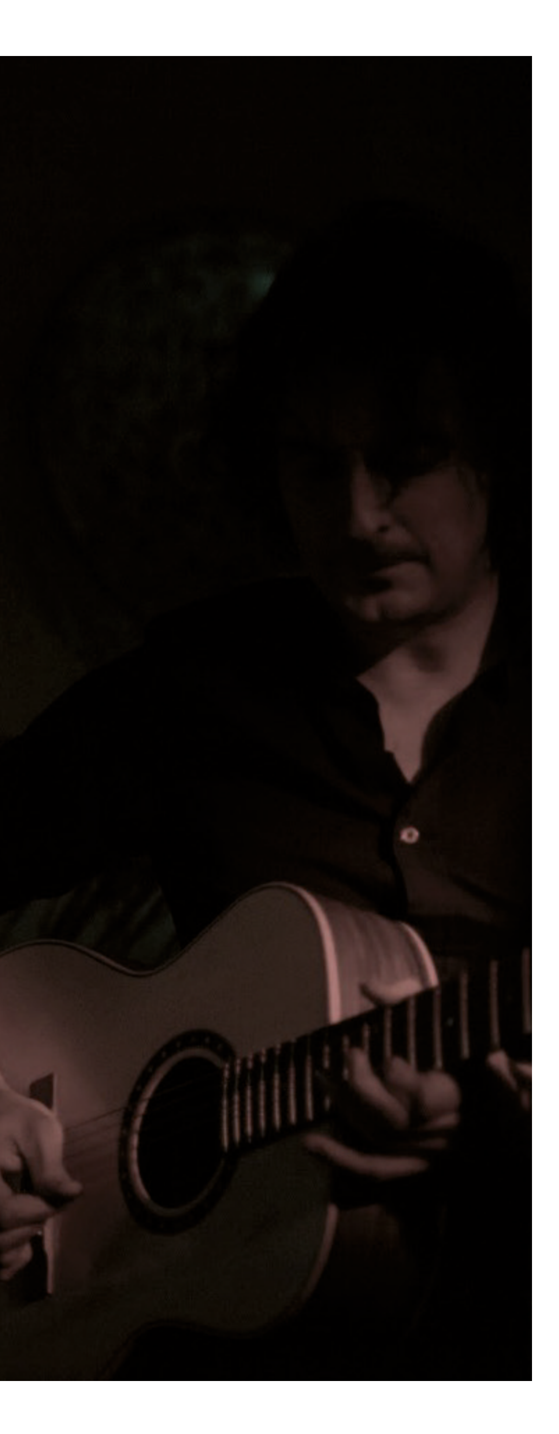
Martín Kohan (Buenos Aires, 1967) es escritor y profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. *Ciencias morales* (Premio Herralde 2007), *Cuentas pendientes* y *Bahía Blanca* son sus últimas novelas.



LAS EXTRAÑAS RECOMPENSAS DEL PÁJARO

La geografía musical y humana de Andrés Herrera

Alexandre Serrano



A diferencia de esas ciudades que se esfuerzan por parecerse a su caricatura, siempre que vuelvo a Sevilla tengo la impresión de que no ha sucumbido a su tópico. Uno bastante antipático, por cierto: el de una ciudad estática y autocomplaciente, endomingada y caprichosa. Por el contrario, no hay que hurgar apenas para encontrar el reverso de ese cliché: su vitalidad sanguínea y su desarreglo, su irreductible heterogeneidad, el pasmo de que lo que en muchos otros sitios sería excéntrico aquí resulte ordinario y no se repare en ello. No, Sevilla no ha sido conquistada todavía por la uniformidad. Su gente tiene un instinto insuperable para reinventarse, sin dejar de parecerse a sí misma y ser distinta a toda la demás. Ésta puede ser la ciudad palaciega y barroca de señoritos atildados y fervor mariano. Pero es también y mucho más aquella en la que amaneció la contracultura en España, la de los rumorosos patios de vecinos, el ingenio verbal afilado como una navaja, el surrealismo cotidiano, la simultaneidad de lo místico y lo popular, lo sublime y lo grotesco. En cualquier caso, es una ciudad que filtra la mirada que quienes viven en ella tienen del mundo. Habitantes de un tiempo mixto, en el que lo pasado y lo presente se confunden y en el que los hechos y personajes del ayer persisten poderosamente en el hoy. Quizás sea precisamente por tratarse de una ciudad con todos esos estratos y contradicciones lo que fuerza a reaccionar ante ella y hace rara la indiferencia. Los músicos de Sevilla pueden haberse rendido a su seducción o haberla denostado con sorna; lo más común es que la hayan tratado con esa forma elevada de amor que es la ironía. Pero lo insólito es que la hayan obviado. El cordón umbilical parece demasiado difícil de cortar.

Luego están quienes buscan nuevas conexiones y líneas de fuga; unen los puntos que ya estaban en el mapa pero trazando un contorno distinto. Ese es el caso de Andrés Herrera (Sevilla, 1963). *Pájaro,* el apodo por el que casi todos le conocen y que nombra a su actual banda, fue el guitarrista de muchas aventuras del rock 'n' roll sevillano, cómplice de Pata Negra o Kiko Veneno, lugarteniente quijotesco de Silvio en sus mejores años con Sacramento y ahora mascarón de proa de su proyecto personal. Con él defiende un repertorio en el que se cruzan el surf y el fraseo rockabilly con la épica del *score western* y los metales de las bandas de Semana Santa. Una colección de trampantojos que te hacen creer en la ilusión de que Sevilla está en la costa de California o en la Riviera italiana, como ya habías presentido. La coherencia y naturalidad con las que esta mezcla inaudita encajó en su debut *Santa Leone* propiciaron unos elogios que se han convertido en expectación ahora que prepara su segundo álbum. Una coyuntura idónea para hablar acerca de las fuentes de aquella antología de hallazgos e indagar en la relación simbiótica que existe entre la ciudad, el artista y su música.

Nuestro primer intento de encontrarnos queda frustrado por un accidente de última hora: su perro ha enfermado y sospecha que haya sido envenenado. Cuando uno traspasa los viejos muros hispalenses ha de estar preparado para el imprevisto y la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano. Pasado el susto, nos citamos en la plaza de la Encarnación. Pájaro viene de comprarse unos botines camperos. "Son zapatos para no correr", me dice. Lo cierto es que me gusta imaginarle así, despacio ante el peligro, como un hombre que ha sonreído entre las llamas.

Si hacemos recuento vemos que esta ciudad ha tenido una vitalidad musical excepcional, aunque no todo lo que se ha hecho aquí haya trascendido. ¿Qué hay en ella que empuje a la creatividad?

Yo me he dado cuenta: es el clima. Porque es una ciudad muy bonita, pero tampoco es para tirar tantos cohetes. Pero tú estás un martes aquí lloviendo, no tienes ganas de nada y tienes ganas de morirte. El miércoles sale el sol y, tío, sale todo el mundo a la calle sin un pavo y parecen todos millonarios. Y es esa alegría... Por otro lado, una ciudad con la carga histórica que tiene... eso no se va. Y realmente estás en un sitio como éste [una vieja taberna castiza] y ya simplemente el olor de madera al entrar te dice cosas. Y para los músicos eso es bueno para crear.

Te lo pregunto porque me parece muy difícil explicar tu música aislada de este contexto. En *Santa Leone* hiciste visibles paisajes mentales que estaban ahí, latentes, esperando a que alguien los cifrara en canciones. ¿Cómo llegas hasta ellos?

Primero, soy sevillano y he tenido la suerte de tener un padre de los que no había, que tenía dos trabajos y cinco hijos, y al que siempre le quedaba un rato para mí. Me llevaba a los conciertos de bandas municipales, porque trabajaba en el ayuntamiento y teníamos puertas abiertas para ver ensayos y estrenos de obras; y a mí, con aquello, se me abrió el mundo: cuando escuché por primera vez una banda de Semana Santa, lo flipé. Y luego, por la noche, proyectaba cine; yo me iba desde pequeño con él; las bandas sonoras las he estado escuchando siempre... Hay una cosa en Sevilla que a mucha gente le puede chocar, y es que tú ves a un montón de gente que van a ver la Semana Santa, pero la mitad ni son cristianos, ni católicos, sino que van al espectáculo. Es un espectáculo alucinante, que tiene de todo. Y de eso viene todo: *Santa Leone* son las vivencias que yo he tenido de pequeño con las bandas sonoras y las bandas de música, pero con connotaciones rockeras. Porque yo nunca pierdo del todo de vista el rock 'n' roll.

Y con el nuevo disco, ¿tienes la idea de seguir construyendo esa banda sonora paralela de la ciudad?

Yo saqué ese disco porque lo tenía en la cabeza. El segundo disco va a ser diferente, porque quiero tirar por otros caminos. Me dejo llevar por la vida, por las cosas que me van pasando, por mi estado emocional. Y es que hay muchas cosas que contar todavía. No quiero que repitamos la misma fórmula. Y hablo en plural porque no puedo hablar solo: yo soy el Pájaro, pero Pájaro es el grupo y es muy importante para mí porque yo solo no podría haber hecho el primer disco, ni física ni anímicamente, ni de ningún modo. Yo voy dirigiendo musicalmente, pero todos aportamos.

Hablabas antes del marco del rock 'n' roll. En contra de lo que podría pensarse por un disco que los cruza con tanto desparpajo,

creo que eres un músico que respeta los géneros, sus pautas formales…

Totalmente. Pero no hay ningún tipo de prejuicios. No hay un "yo hago un disco de rock 'n' roll y de ahí no me salgo". Que somos músicos… Y hay cosas que vamos a sacar en este segundo disco que son un riesgo. Cosas que no sabemos cómo van a ser recibidas.

Bueno, cuando sacaste *Santa Leone,* ¿no pensaste ya que alguien podía tirarse de los pelos por echar mano del repertorio procesional?

Pues sí. Era el miedo que yo tenía. Sevilla es una ciudad muy *heavy,* muy visceral. Y es que aquí perdimos la Guerra Civil, ésta era *Sevilla la Roja,* y aquí se ha sufrido mucho. Se sufrió a Queipo de Llano y la represión fue terrible. Y la gente lo lleva un poco en la mente. Y si llegas tú, que eres un tío con unas ciertas ideas y, de pronto, sacas una corneta… recordando aquello… Porque claro, el que toca la corneta va vestido de militar… Pues eso tenía su miga.

Lo interesante es que no sólo es una subversión musical ("voy a integrar músicas de orígenes contrapuestos"), sino política, al rescatar un símbolo con cierta carga reaccionaria. ¿O no buscabas ese trasfondo ideológico?

Sí, claro que lo tiene. Es que, ¿por qué todo lo van a tener ellos? Ésta es una expresión popular. Si te das cuenta, las más importantes cofradías están en los barrios obreros. De hecho, la Macarena y la Trianera son las vírgenes de las que más quisieron apropiarse los fascistas. El fajín de Queipo de Llano lo ha llevado la Macarena durante muchos años en un barrio donde hubo mogollón de asesinatos, como una especie de recochineo. Pero la gente perdona al escuchar la música, está por encima de esa mierda. He visto gente que ha perdido familia en la guerra, ha escuchado una marcha de Semana Santa y se le han caído dos lagrimones. Lo cortés no quita lo valiente, y la música no tiene que estar asociada a ningún tipo de ideología.

Claro. Yo he vivido esa exaltación de las marchas, cuando he ido de madrugada con mi padre a ver al Gran Poder o la Macarena. Y ninguno somos creyentes. Pero estás al margen de eso, es el sentimiento expresado con esa música lo que te trastorna…

Es que es muy fuerte eso que dices. Es la verdad, tío. Cuando oyes esa música tan épica te sientes muy identificado. Había mucha gente en las hermandades que eran rojos y ya está. Ha habido mucha manipulación con eso, pero le pones una melodía bonita a un sevillano, o a cualquier persona, y se olvida de lo demás.

También has podido hacerlo porque no eras sospechoso: representabas esa Sevilla insurrecta, rockera, que significaba lo opuesto…

La verdad es que sí. Ya con Silvio sacamos un poquito la patita con *La Pura Concepción.* Que yo decía: "Esto de 'María es La Pura Concepción', cuando lo escuchen los rockeros…". Y cuando sacamos esa marcha, la reacción de la gente me encantó. Recuerdo una vez que estaba viendo a una de las vírgenes a las que les tocan eso, y la gente estaba susurrando la letra de Silvio. Es muy fuerte eso…

Silvio se ha integrado a través de sus leyendas y anécdotas en la historia popular de la ciudad. Es otro rasgo de Sevilla, que tiende a dar a estos personajes fronterizos.

Por la cara. Y si te fijas ninguno ha llegado a tener una vida muy allá. Al contrario, han muerto peor que han venido, más tiesos. Han perdido la vida, que es lo que traían, lo único que podían perder. Pero ahí están. Y para mí Silvio es un icono de la libertad, una persona que ha vivido y ha bebido como ha querido. Pagó un precio, pero yo creo que Silvio fue un tío feliz. Yo a Silvio, dentro de lo que le pasó, que le pasaron cosas terribles, que yo me pongo en su pellejo y pfff…, en la vida le vi protestar sobre su situación. Al contrario, él era "la storia di uno di noi che non aveva chorla, aveva corazón". En esa canción se está autodefiniendo: dadme lo que queráis, pero a mí no me quitáis las risas.

Una filosofía de resistencia. Su actitud y su desinhibición eran más que simple hedonismo. Eran una forma de mirar la vida con la que mucha gente de esta ciudad se ha reconocido.

Cuando escuché su primer disco, que tendría 16 años, me quedé alucinado. ¡Sonaba tan bien! Pero es que el notas no cantaba en inglés. Y es que Silvio cantó lo que le dio la gana: en vikingo. Pero así cantábamos todos. Yo tenía un *pick-up* en casa, con todos los discos de Elvis y de rock 'n' roll en inglés y me aprendía lo que me llegaba. Yo escuchaba una canción en inglés y no tenía ni idea. Pero sólo por la música, por el rollo, yo me imaginaba algo, aunque después, cuando traducías la letra al español no tenía nada que ver. Y Silvio aprendió a cantar así: totalmente inventado.

La mezcla de música y palabras de otras lenguas entendidas a medias crean imágenes. Es un detonante creativo del que se ha hablado muy poco, ¿no te parece?

Yo con eso tengo un problema grande, por eso algunas de mis letras son tan cortitas. Yo compongo… Voy por la calle, llevo el móvil, se me ocurre una melodía y la canto en vikingo. Me invento algo: "don't lets tan, oh lit tie" [improvisa una letra en fonética inglesa]. Luego llego a casa y digo: esto me gusta. Y cojo una palabra de las que me está sonando por ahí en inglés y a partir de eso hago una letra. Y te tienes que encajar la vida. Pero al final sale. *Las luces rojas* salió así. Es una canción a medias con Kiko Veneno. Pero salió del vikingo. Yo se la mandé totalmente en *wachi-wachi,* que se dice aquí.

Ahora que hablamos de esos personajes como Silvio, que encarnan un cierto espíritu de la ciudad, expresan cosas suyas muy íntimas y se convierten en personajes populares, ¿te sientes en cierto modo heredero de ese linaje?

Yo llevo muchos años tocando, pero ahora es diferente porque tengo que ir yo a las entrevistas y soy yo el que doy la cara. Y voy por la calle y no es como antes, que me conocían los colegas. Ahora voy por la calle y me dicen: "Oye, Pájaro, vaya pedazo de disco. ¿Vas a meter la corneta también en el segundo?". Y me pregunto: ¿cómo pueden saber eso? ¡Una señora de éstas que viene de la compra! Es alucinante lo que pasa aquí.

Pienso que en eso consiste una cultura popular. Tengo la teoría de que ésta es una ciudad que ha tenido que ser muy autónoma, porque estaba lejos de todo. Y gracias a eso es como una caja de resonancia en la que todo lo que ocurre acaba teniendo eco donde no te lo esperarías.

Yo he sido el guitarrista de Silvio, de Kiko Veneno, de Pata Negra. Siempre el guitarrista de… Pero resulta que mi amigo El Loco de la Colina me hizo una entrevista y de un día para otro la gente se queda con tu cara. Y yo no tengo coche, me muevo en bicicleta o en autobús, tengo un contacto con la peña desde que me levanto hasta que me acuesto, que me parece además supervacilón: poder andar tranquilo por tu ciudad, una persona que eres conocida, y que notes, además, un cariño extraordinario. Incluso gente que no te saluda para no molestarte, que se te quedan mirando que dices "me habré peinado malamente". Y es que te conoce todo el mundo. No tiene que ver con un concepto convencional de la fama, es otra historia. Aparte, porque la gente me conoce personalmente, conoce mi vida, de dónde vengo, lo que hecho. Soy una persona que he tenido problemas, problemas con las drogas. Y la gente me ha visto salir de las cenizas. En los ochenta estuve bastante pillado. Como casi toda la peña, por otro lado. Soy un superviviente, se puede decir.

A veces, bajo ese barniz luminoso con el que se piensa en Sevilla, se olvidan sus traumas. Como lo duro que golpeó la heroína.

¿Te digo la verdad? Yo he perdido como a 28 amigos. Y si cuento conocidos, muchos más. Esto fue muy fuerte, muy fuerte. A menudo he pensado que se trató de una conspiración. Yo rápidamente me di cuenta de que esto era algo muy chungo y eso me salvó. Pero eso fue el fin de Pata Negra. Y digo Pata Negra por decir unos. También luego depende del entorno, que vengas de una determinada familia. Yo tuve la suerte de tener una casa y una madre que me ayudó mucho. Hace ahora unos años enfermó de Alzheimer y yo pude tenerla en casa y cuidarla antes de que muriese. Y para mí fue muy importante poder devolverle un poco de todo lo que hizo por mí.

En ocasiones la vida te da extrañas recompensas.

Sí. Extrañas recompensas. Eso es. Porque por un lado es una putada. Pero también te reconcilias de algún modo con algo. Y eso además ocurrió mientras hacía el anterior disco. *Santa Leone* también surge un poco de todo ese momento.

Fotografía a color de Pablo Aristoy — Fotografía en B/N de Sergio Caro



Como la de la propia ciudad, la identidad musical de Sevilla es un palimpsesto. Está compuesta de pedazos, capas superpuestas, fuegos cruzados. De Smash a Pony Bravo, aquí nunca ha asustado casar influencias en principio chocantes. Tampoco practicar juegos de espejos y curiosas dislocaciones de la personalidad. Pájaro lo intuye con brillantez cuando en un momento de la conversación me dice "Yo, Andrés. El Pájaro es otro". El personaje. Otro rasgo propio de una sociedad que adora cierta escenificación de uno mismo, cierta grandeza de carácter y una forma de vivir que excede los márgenes de lo íntimo y se proyecta en lo público. En el fondo, Andrés Herrera se inscribe en una rica tradición de figuras musicales sevillanas que transitan entre lo real y lo legendario, lo autorreferencial y lo exótico, lo exasperadamente local y lo ilimitado. El Pájaro no vuela solo.

— Benito Moreno —

"Soy un sevillano tonto, un sevillano aburrido, de esos que se van de pronto, sin anunciar que se han ido", cantaba Benito Moreno, autor de sensibilidad machadiana que evoca en muchas de sus canciones esa "soledad prehistórica" que decía palpar en la Sevilla de su infancia. Colaboró con Triana antes de que fueran Triana y grabó siete discos hoy injustamente olvidados. O gloriosamente escuchados en el silencio en que confesaba preferir a su ciudad.

— Silvio —

Un santo laico a las orillas del Guadalquivir. Dan fe las camisetas de su efigie con aureola que se venden en las tiendas de recuerdos. Pero las infinitas anécdotas de sus andanzas no deberían oscurecer su carácter de precursor, de padrino del rock andaluz y de pionero en incorporar las más intempestivas referencias populares sevillanas a sus canciones. Y por encima de todo, como recuerda Andrés Herrera, no hay que perder de vista que estamos ante "uno que hizo lo que le dio la gana".

— Jesús de la Rosa / Triana —

Por nombre, por las menciones francas y diáfanas en sus letras y por la desacomplejada relectura del flamenco desde lo progresivo, Triana es el grupo sevillano por antonomasia. Pero también por encarnar un rasgo muy característico de su escena musical, el de banda que emerge desde el subsuelo y triunfa al margen de los grandes medios. La muerte prematura de Jesús de la Rosa, cantante y letrista del grupo, añade la lírica de fatalidad que precisan algunas leyendas del rock.

— Juan Diego Fuentes *Dogo* —

El nihilismo punk y el rock 'n' roll más crudo también arraigaron bajo la Giralda de la mano de Dogo y los Mercenarios, aunque en sus letras transitaban más bien los espacios de sombra de la ciudad: la vecindad lumpen de la Alameda anterior a la "puta Expo" (Dogo dixit) o el mal afamado Polígono Sur. Ínclito maldito, olvidado incluso por la industria de la conmemoración y la nostalgia, es uno de los grandes rescates de *Santa Leone*, donde toca y pone letra a uno de sus diez temas.

— Rafael Amador / Pata Negra —

"Raimundo era el músico, el que tenía los conceptos en la cabeza, pero Rafael era El Intérprete" señala Pájaro, con una suspensión de admiración tras decirlo. Natural: el genio taciturno del pequeño de los Amador o sus años de introspección y encierro en su barrio de las Tres Mil Viviendas, dominado por la adicción a las drogas, forman ya parte de la mitología local. Y ese rock gitano suyo, la "blueslería", como acertaron a llamarle con su hermano, es parte de su paisaje sonoro más reconocible.

— Antonio Luque / Sr. Chinarro —

El sevillano más ilustre de la música independiente española ha hablado en más de una ocasión de su ciudad con esa mordacidad apasionada que se reserva sólo a lo que se ama. En sus canciones, las referencias son más oblicuas que en otros casos. Pero están igualmente pobladas de visiones, acentos, fantasmas, coloquialismos, estampas que mezclan lo cotidiano con lo quimérico y destilan una sarcástica melancolía que delatan su origen incluso tantos años después de haberse marchado.

EL PARCHE CALIENTE

Fabián Casas

Me ha sido encomendado reseñar el libro más malo del mundo. Hoy, jueves 10 de abril de una mañana excepcionalmente cálida, con nubes bajas que se mueven lentamente como los personajes de Juan José Saer. Estoy terminando *La Grande,* de Saer, una verdadera obra maestra. No me interesan los temas que provoca la narración, como sí me interesaron en otros libros suyos (*Cicatrices, A medio borrar, El entenado, Nadie nada nunca,* etc.). Pero no puedo dejar de leer lo que escribe conmocionado por su poder de escritura. La mujer de Nula —no recuerdo ahora su nombre— es manca. Y es, escribe Saer, muy hermosa. *La Grande,* por la muerte Saer, también es manca y hermosa, como ese personaje que mora en ella. El escritor no pudo terminar el último capítulo. De esta manera, toda su obra queda en un estado de suspensión. Pienso en la estrofa de un tema de Invisible, un trío eléctrico que comandaba Luis Alberto Spinetta, que se llama *Suspensión*. Dice así: "Antes del tiempo, era todo azul, leve de suspensión".

Escribo todo esto porque prefiero hablar de lo que me gusta y no del libro que me han encomendado reseñar. De todas formas, después de pasar la mañana llevando a mi hija al jardín y de leer los diarios en la vereda de un café junto a mi perra Rita, he decidido que no voy a reseñar el libro más malo del mundo porque no quiero escribir sobre lo que no me gusta. Hay mucha mierda en el mundo de la cultura para sumar, en vez de una adhesión, un rechazo. ¿De qué sirve exclamar: no lean este libro que es malo? Acá, en Argentina, todo está sepultado por los programas televisivos de chismes de la tarde, por las fotos de los VIPs de la farándula, por la carcajada estruendosa de Marcelo Tinelli y su antimateria cultural. Todo eso ya hace que la gente no lea nada de nada. ¿Para qué aconsejar no leer?

De todas formas, quiero aclarar que la editorial que me mandó el libro no me dijo: "Tomá, escribite algo sobre esta bazofia". No, el autor es un autor importante de la editorial. En la solapa hay autores prestigiosos que elogian al autor del libro. El libro, en su aspecto físico, es hermoso. Inclusive ahora, que lo toco, en sus materiales, la densidad de papel de tapa, los colores de fondo de la misma, la imagen que la ilustra y el título son prometedores, delicados, entusiasman, como esas portadas de Batman que publicaba la editorial mexicana Novaro y que yo leía sin parar en mi infancia. El libro es grueso, pero no mucho, un tamaño ideal.

Mi perra Rita tuvo este verano un parche caliente. ¿Qué es eso? Por algún motivo que desconocemos, los perros se estresan y empiezan a lastimarse la piel hasta que se hacen un agujero que hay que curar con antihistamínicos y pomadas. Rita es una Border collie y tiene pelo largo, con lo cual, para poder curarla bien, hay que cortarle el pelo de la zona lastimada. De manera que en febrero la llevé a la veterinaria, la pelamos de la parte lastimada, la curamos y listo. Pero estamos en abril y el pelo cortado tarda en crecer. Vuelvo, entonces, a la veterinaria. Los locales de mascotas se dividen, a grandes rasgos, entre los que sólo comercian y los que de verdad se ocupan de curar a los animales. Estamos en el segundo caso y la noticia de que la veterinaria hace bien su trabajo ha corrido por el barrio, y si uno llega tarde se encuentra con siete u ocho personas con sus mascotas ya esperando. Como el veterinario es meticuloso y se toma su tiempo —como debe ser—, uno tiene cien años de soledad por delante, esperando en una entrada exigua, rodeado de comida de animales y otras yerbas. Rita se sienta a mis pies. Controlo que ningún animal de los que espera con sus dueños se nos venga encima y saco, de mi bolso, la novela que quiero leer para reseñar y que hasta ahora, sólo por la empatía que me produjo su aspecto físico, es prometedora. Pero dos horas largas después de leer y esperar estoy demolido, enojado e incómodo: ¡me faltan todavía tres perros por delante y tengo que reseñar a la novela más mala del mundo!

¿Cuántos son los controles que hay que pasar para publicar una novela? El escritor escribe una novela y el primer control es él mismo. Se da cuenta de si está escribiendo de manera productiva o si está escribiendo pura retórica. A veces, un relato que le parece genial es guardado en un cajón para que hiberne, y meses o años después vuelve a la superficie para ser leído y juzgado nuevamente. Bob Dylan dejó fuera de sus discos canciones extraordinarias que en su momento no le gustaban. Escuchándolas, uno se pregunta si Bob era sordo. Sin embargo, es difícil escribir y escucharse a la vez. Supongamos que se pasa ese primer control personal y el escritor da a leer a amigos su novela. Es de desear que esos amigos sean sinceros y le digan la verdad. Pero, ¿cuál es la verdad? Acá surge otro problema. Hay amigos que desaconsejan publicar libros que, después, se vuelven obras maestras. Hay autores que les piden a los amigos que quemen sus libros, y estos no sólo no lo hacen, sino que los publican. Hay amigos que les dicen a los autores que sus libros son geniales y en realidad ni los leyeron, o los leyeron y les parecieron malísimos, pero no quieren estropear una amistad porque, se sabe, algunas personas sólo te pasan su novela para que les confirmes lo que ellos ya saben: que son geniales.

Una vez que la novela logra atravesar el círculo íntimo llega al editor de la editorial, quien puede, o no, sugerir cambios, aceleración de la prosa, tachar capítulos, etc. Tengo en mi casa el ejemplar completo de *The Waste Land* con las correcciones larguísimas que le hizo Ezra Pound a Eliot y que éste aceptó sin chistar. Claramente, mejoró el libro. Sacó de la hojarasca la música esencial. Eliot le agradeció el cumplido en la dedicatoria: "Para Ezra Pound, il miglior fabbro". Ahora, en esta mañana de la veterinaria que ya se hace tarde, me cuesta entender cómo un editor con sentido común no pudo detener la incontenible verborragia del escritor que escribió el libro más malo del mundo. Aunque intento avanzar en él, esperando que algo, una frase, una larga cadencia de repeticiones me abra al fin a su lectura —esto me ha pasado a veces, no era que el libro era malo, era que no lograba encontrar su *password*—, todo es inútil, y la lectura, ya unas setenta páginas, me produce dolor de muelas, algo inusual. El libro más malo del mundo es terriblemente arrogante, no quiere saber nada de lo que yo le puedo decir, no escucha a nadie más que a sí mismo. Igual, como si estuviéramos en un combate de karate, en el *kumite,* trato de encontrar su punto débil, la manera de utilizar su potencia negativa para doblegarlo. Conozco a escritores que se ponen contentos cuando el libro de un autor contemporáneo es malo. A mí me gusta leer y nada me gusta más que encontrar libros que me gusten, sea de contemporáneos o muertos. Nos llaman a mí y a Rita, le dan vitaminas para que le crezca el pelo, una pomada para poner en el parche caliente. Salimos a la calle y el cielo está ahora cubierto de nubarrones. Es otoño.

Pasaron dos días y el libro más malo del mundo está sobre mi escritorio. Me llama. Me pide que lo lea. Que le dé una nueva oportunidad. Creo que se está burlando de mí. Lo abro, lo releo y avanzó a trancos, como cuando caminamos por un territorio inestable. Encuentro, en medio de sus larguísimos párrafos, frases que me gustan, que están bien. Las resalto con un marcador fosforescente, son como postes o señales para saber cómo volver si me pierdo. Muchas veces los poemas que más me gusta-



Ilustración de Raquel Marín

ron fueron los que no entendía. Eran crípticos, pero había algo en su sustancia que me inquietaba. En este libro entiendo todo, demasiado. Me puedo imaginar al escritor repitiéndose estas largas frases cancheras, brillantes en su cabeza, antes de escribirlas. El libro no tiene una historia, tiene una saturación de historias que se molestan constantemente entre sí. Leyendo casi cien páginas siento lo que se puede experimentar cuando alguien entra a una escuela y mata a todos sus compañeros, de manera gratuita. ¿Por qué hiciste eso? ¿Por qué no canalizaste tu rabia en cosas productivas? ¿Por qué nadie lo advirtió y lo detuvo a tiempo? El escritor del libro más malo del mundo, de alguna manera, se está suicidando en público. No tiene explicación de por qué lo hace, me digo. Pero no me quedo tranquilo.

Tengo que confesarlo. Ahora, a las diez de la noche, después de haber hecho karate en el dojo, después de cenar en familia, necesitaba estar a solas con el libro más malo del mundo. Fui a mi escritorio, prendí la luz y me puse a leerlo. No me gusta, nunca me va a gustar, pero ¿de qué me habla a la cara, sin bajarme la vista? ¿Qué lugar ocupan en nuestra vida las cosas que no nos gustan? En Boedo, mi barrio, estaba el hombre al que considerábamos el más malo del mundo. Le decíamos el gordo Suki. Era hijo de un comisario de la policía y andaba sin empleo, al tuntún, hostigando a los adolescentes que podía encontrar por la calle para aterrorizarlos. Era un ogro de 25 años. Una vez me agarró a mí con dos discos de Sui Generis debajo del brazo. ¿Y estos maricones?, me dijo. Me tuvo abrazado una cuadra en la que temblé sin parar. Lo mataron hace muchos años en la cortada San Ignacio, después de un robo. Todos respiramos aliviados. Pero el libro más malo del mundo no está acá para hostigarte, no te puede obligar a que lo leas, no es de lectura obligatoria y mucho menos puede amedrentarte físicamente. Pero oculta una verdad esencial, tan simple y sencilla que a mi estupidez le demoró días comprenderla. El libro más malo del mundo es un hermano. Todos los escritores, para alguien, hemos escrito el libro más malo del mundo.

Fabián Casas (Buenos Aires, 1965) es poeta y narrador. En su obra destacan los libros de poesía *Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza*; *Pogo*; *El spleen de Boedo* y *Horla City y otro*; la novela *Ocio*; los libros de relatos *Los Lemmings* y *Breves apuntes de autoayuda*, y sus *Ensayos Bonsái*.

FINCA CARPE DIEM

Km.16, salida al mar, Cali, 3º29´50"N y 1.785 msnm, 2011-2013

Benjamin Barney-Caldas



Fotografías de Sylvia Patiño Spitzer

Se trata de la remodelación de una casa de mediados del siglo XX, todo un adefesio, en un bello y tradicional veraneadero en la cordillera, pero cerca de la ciudad. El programa fue desarrollado al tiempo que la obra avanzaba, e incluyó finalmente habitaciones para el agregado y su familia, otra para el chofer, un laboratorio para cultivar orquídeas, y el reciclaje de aguas y basuras para hacer todo el conjunto más ecoeficiente.

Como escribio Lawrence Durrell en *Naos* "si uno se detenía a reflexionar, podía establecer los orígenes de cada una de las partes de la finca" y, como en la hacienda donde Hesíodo apacentaba su ganado, los anteriores propietarios del adefesio "habían continuado la obra sin volver la mirada ni una sola vez, ampliando la edificación y confundiendo estilos y atmósferas", y sin embargo, "el conjunto tenía cierta homogeneidad".

El camino que sube a su parte posterior, ahora con guayacanes amarillos en medio del bosque húmedo tropical que rodea la propiedad, bordea el invernadero para las orquídias, construido demoliendo parte de la cubierta de la casa, por lo que también es visible desde el interior. Al final del camino se llega al estacionamiento, donde arranca un alto muro rojo nuevo que separa la parte del agregado y el chofer y lleva al zaguán.

Al laboratorio, en uno de los cuatro cuartos existentes, se accede directamente desde afuera, y una escalera, también nueva, va a la cubierta, convertida en una azotea con un tendal cuya cubierta a 45˚ fue lo último que se agregó, para, junto con el alto invernadero, remediar el tedio de una extensa azotea en medio del paisaje, y vincular la casa con la pequeña vivienda del agregado, igualmente remodelada, que quedó para los huéspedes.

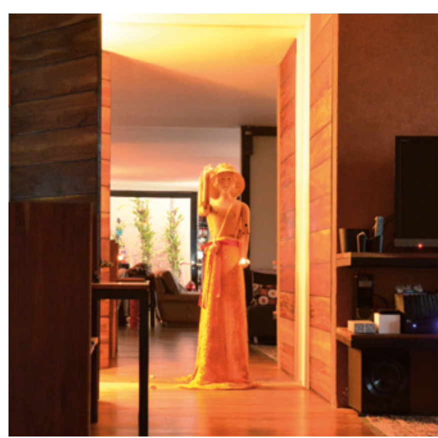
Otro de los cuartos es para los familiares, y se hizo un baño social y una terraza para el principal, que comparte un *jacuzzi*, en un patio nuevo, con el cuarto-sala de la TV. Este se encuentra unido por una gran puerta delizable al salón-comedor-cocina, un sólo espacio ahora duplicado por un espejo al fondo, y vinculado al corredor con puertaventanas y una chime-















nea abierta a los dos lados. Al lado hay una oficina y un patio de servicio.

La nueva terraza tiene un asadero y nuevos estanques reflejan un cerro lejano y los pájaros que llegan. Los muros están encalados, el suelo de las terrazas es de hormigón abujardado y el del corredor está pulido. En el piso interior, puertas y muebles son de madera, las puertaventanas de aluminio negro, como el granito de los mesones de cocina y baños, y la cubierta metálica del tendal y la de la casa de huéspedes son rojas.

El viento, la lluvia, las fuentes y pequeñas cascadas, y los gansos, pavos reales y pájaros suenan "juntos pero no revueltos", como se dice por estos rumbos, y las cosas se duplican en los estanques. Las distintas matas huelen diferente a diferentes horas del día. El jardín está iluminado de noche, cuando la casa se convierte en otra casa, lo que también sucede cuando baja la densa niebla de la cordillera y la rodea al caer la tarde.

Desde el inicio se usó lo que iba quedando listo, comenzando por un brasero para poder estar afuera en el frío atardecer. Dos años fueron suficientes para transformar la cliente (buena alumna) en un mecenas y el adefesio que había en una casa incitante: AD-EX la llamamos. Como en *Naos*, hay "una nobleza agreste que hacía [hace] que todos los que iban [van] a visitarla o a morar en ella se encariñaran [encariñan] con la casa."

Benjamin Barney-Caldas (Cali, 1941) es arquitecto, historiador, viajero, profesor en Colombia, Panamá y México, columnista en diversos medios y autor de *AZ Las palabras de la arquitectura* (2012) entre otros libros. Su *Casa de la queja* (2000) ha sido premiada y muy difundida.

Sylvia Patiño Spitzer (Cali) es fotógrafa y editora, ha diseñado y publicado más de diez libros de gran formato, entre ellos *María* (2002), *El Alférez Real* (2003), *La Vorágine* (2006), *Risaralda* (2013), *Arte y arquitectura religiosa en el Valle del Cauca* (2007) y *Mompox* (2011).

LA TERCERA ESPAÑA

¿Qué fue de lo castizo? Bajo la apariencia de modernidad, la caspa sigue cayendo hasta en las mejores hombreras. Analizamos la apropiación del folclore español por parte de ciertos artistas irónicamente maricas. Damos una azotaina a Luis Antonio de Villena por su lectura parvularia de Federico García Lorca. La diversidad ideológica del casticismo tiene mucho de tauromaquia comunista y de copla para cines nazis, pero también bastante de la humorada juantxista propia del partido de Carmen de Mairena. Pasen y vean.

Ernesto Castro

Hablando de las elecciones europeas y de la facultad que tiene la música de generar liturgia frente a la impotencia comunitaria que suele caracterizar a la literatura —lo que debería serte evidente salvo que creas a pies juntillas en la idea de la comunidad inconfesable de los lectores/escritores de un exagerado Maurice Blanchot, o que magnifiques la recepción de narradores como David Foster Wallace, cuya fama tiene más que ver con querer emular su muerte que con sus hallazgos literarios— unos amigos me hicieron la siguiente apreciación: no toda la música alcanza ese nivel ritual; hay una *longue durée* auditiva, vinculada con la infancia (y según los psicólogos evolutivos, con el Paleolítico), que parece estar vedada a la música política reciente. Mis amigos ponían como ejemplo sus botellones con militantes de izquierda donde, una vez pasado el filo de la tercera copa, cuando comienzan a arrancarse los cánticos populares, apenas suelen escucharse canciones de barricada, salvando algunos temazos del 15M, y mucho menos las letras sobre la crisis que hace hoy gente como Nacho Vegas, Pony Bravo o Los Chikos del Maíz.

Yo mismo tengo el recuerdo de mi estancia en la II Universidad de Verano de Izquierda Anticapitalista, cuya principal actividad nocturna —a pesar del concierto paralelo de la FRAC, unos raperos *engagé* de Cádiz— resultaba sintomática del colonialismo sonoro prehistórico del que hablamos: tras entonar la Internacional con el puño *levantao* nos metimos en una discoteca donde Britney Spears, King Africa y Tiziano Ferro dominaban sobre un *tracklist* más propio de una verbena que del concilio troskista que prometía cabalgarnos a los indignados y a los desnortados hasta la *lutte finale* que decía Eugène Pottier.



Ocaña

No había pizca de cinismo, vergüenza o transgresión en aquellas simpáticas feministas, que hasta hacía un instante hubieran linchado gustosas cualquier intervención que pretendiera cuestionar su economía del lenguaje por menos de un "quítame allá esos *nosotrxs*", y que entonces bailaban como si nada "*I am a barbie girl / in a barbie world*"; su forma de romper la pista era puramente recreativa. Pero conviene recordar que hay otros usos del acervo cultural castizo, cuya valencia patriarcal continúa siendo central —todo sea dicho— a pesar de los intentos de subversión endógena que pensamos enumerar a continuación. La *creación artística marica* —entendiendo por tal cualquier producción de trasfondo homosexual capaz de bromear sobre su construcción identitaria, deudora de los insultos que les adjudica el enemigo machirulo, cuyo rechazo confiere precisamente empaque político a una opción sexual nada tiene de peligrosa— lleva desde fines del siglo XIX utilizando la tradición folclórica como terreno de batalla.

El ejemplo más famoso es Federico García Lorca, sobre quien Luis Antonio de Villena tuvo la cara dura de escribir un artículo en 1979 y volverlo a publicar "sin grandes cambios" bien entrado el siglo XXI, cuando el único mérito del texto consiste en apuntalar la inopinada egolatría del que comunica haber descubierto el Mediterráneo, ("y me parece mentira que nadie lo haya dicho hasta ahora") y en señalar que el *Romancero gitano* contiene mucha "sensibilidad homoerótica", mucha "positividad masculina" y otras tantas palabrotas que nuestro crítico literario profiere, cuyo significado desconozco por completo porque no se ha molestado en definirlas. Falta que hace: patinando entre llanezas de selectividad ("la noche se vincula con lo femenino, y por lo tanto con la fertilidad y el ansia que la precede, y al mismo tiempo, por su color negro, con la muerte") y filigranas medio cursis, medio pedantes ("Una luna que tiene algo de Salomé, en un clima trágico-sensual, que recuerda a la pieza de Wilde. Más lejos, el rapto de un zagal —mas lejos— llevaría a Ganímedes"), Villena aplica una exégesis simbolista libérrima sobre unos versos que —nuevamente: salvo que creas a pies juntillas lo del mariconeo implícito a la prohibición patriarcal del incesto, donde los varones se casan con mujeres de otras familias, según la hipérbole de Lévi-Strauss, como

un gesto de amor hacia el padre de la novia— cualquiera aseguraría que versan sobre actividades netamente heterosexuales como babear, correrse y rechinar dientes viendo a chicas con poca ropa desde lejos:

> *Amnón delgado y concreto,*
> *en la torre la miraba,*
> *llenas las ingles de espuma*
> *y oscilaciones la barba.*
> *Su desnudo iluminado*
> *se tendía en la terraza,*
> *con un rumor entre dientes*
> *de flecha recién clavada.*

Se habla mucho de la apropiación franquista de nuestro folclore, que Manuel Vázquez Montalbán esgrimía como argumento dialéctico para reivindicar desde la izquierda una tradición popular que quizás —sólo quizás— no tenga nada de reivindicable, pues apropiarse no quiere decir tergiversar (los valores morales de boquilla y el politiqueo de aparador, que en lo más crudo del Régimen eran nacional-católicos y erótico-festivos durante el Destape, han sido la única constante ideológica del *show business* patrio) y popular no es sinónimo de bueno: hay ciertos elementos de la tradición que envejecen muy mal de cara a nuestras exigencias morales vigentes (véase el toreo: alegoría del estoicismo y la resistencia para los rojos del Ruedo Ibérico, hasta el punto que el Sábado Santo que legaliza el PCE muchos diestros donaron su cuota diaria a la financiación del Partido; actualmente despreciado —con razón— como la punta visible de ese iceberg gigante llamado maltrato animal).



Cartel original de la revista *Homo Velamine*

En cuanto a la conciencia ideológica de los productores, hay —como en todo— de todo. Desde el nazismo coyuntural de las copleras Imperio Argentina y Estrellita Castro, que fueron hasta Berlín para hacer unas películas con Florián Rey y Benito Perojo de la Hispano Films, una productora financiada por la UFA que grabó *Suspiros de España* (cuya canción homónima, cantada por Estrellita Castro, bien podría pasar por letra del exilio y la nostalgia republicana, quitando las partes sobre "aquel rayito de sol / hecho mujer / por voluntad de Dios") y *Andalusische Nächte* (donde Imperio Argentina canta coplas en alemán sobre Triana y se pelea con una gitana por el amor de uno que llaman Antonio pero tiene acento de Mecklenburg-Vorpommern) entre otros clásicos del cine de la risa involuntaria y retrospectiva. Luego tienes la ideología juantxista del CORI, el partido de Carmen de Mairena y Ariel Santamaría, respectivos imitadores de Marujita Díaz (esto es: la copia de una copia) y de Elvis Presley, cuyo partido obtuvo un concejal en 2007 y más votos que UPyD en las elecciones catalanas de 2010; el juantxismo sintetiza el ideario del perdedor vocacional en 10 sencillas máximas escritas por Jordi Martínez Ferré que son una celebración de la decadencia democrática donde el único ideal viable es el de Elvis —el Rey— echando barriga en Las Vegas.

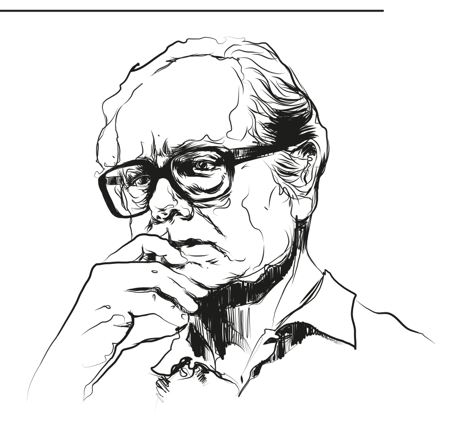
Se habla menos del anacronismo que representan los productos más acabados del franquismo, esas películas situadas en algún reino previo donde todo son comedias de enredo entre distintos estamentos sociales, según la noción decimonónica del ascenso social como maridaje bien avenido —ya canta la copla: "Y las nueve, las nueve letras / de tu nombre sobre el mío / que borraron diferencias / de linajes y apellidos"—, que entonces se veían como mascaradas que falseaban el pasado y alegraban el presente, pero que hoy se emiten en Cine de Barrio como documentos fidelísimos del momento en que se emitieron. Es el caso de *Locura de amor* (1948), la mayor producción de la posguerra, dirigida por Juan de Orduña, que refuerza la imagen de Juana la Loca como una esposa celosa que pierde la chaveta por culpa de los cuernos de Felipe el Hermoso, cuya muerte a partir de un corte de digestión —disculpen la cuña personal— todavía me recordaba mi abuela cuando quería bañarme justo después de comer; una película que descarta como accesorias las ideas de la reina contrarias a la Inquisición o los 200 libros de su biblioteca y donde no aparece la revuelta comunera, ese movimiento legitimista que defendía el reinado de Juana contra los burócratas flamencos del César Carlos (demasiados parecidos de familia con los golpistas de 1936, generales de un ejercito colonial que regresan a la metrópoli para forzar una guerra civil).

Y qué decir de los bodrios que se hacían sobre las "ángeles" de Alfonso XII salvo que marcaron la educación sentimental de una generación de chiquillas divididas en tres modelos (la prima María de las Mercedes de Orléans, la viuda María Cristina de Habsburgo-Lorena y la cantante/amante Elena Sanz) y que con Franco se ponía a parir mejor que ahora a los Borbones.

Ernesto Castro (1990) es autor de *Contra la postmodernidad* (2011); coordinador de *Bizarro* (2010) y *El arte de la indignación* (2012); sus ensayos aparecen en *Red-Acciones* (2011), *Humanismo-Animalismo* (2012), *Indignación y rebeldía* (2013). Tiene un blog: http://castracastro.blogspot.com/

LOS ESTADOS MENTALES DE

FRANCISCO FERRER LERÍN





CIGOMAR

A Cigomar Ravioli no le iban bien las cosas, sobrevivía vendiendo baratijas y extraños objetos. Vino a mi encuentro en la terraza del bar Fau donde, en verano, acostumbro a tomar, como aperitivo, un Campari con patatas Lays. Me ofreció un artículo que definió como prodigioso, una botellita verde que llevaba pegada una elegante etiqueta en la que se leía Licor Sueñanegro (o Sueñanegros, la alambicada rúbrica inducía a error). A la lógica pregunta "¿qué es esto?" respondió con un resolutivo "cómpralo y verás". "Tres gotas al acostarte", prosiguió, "... y a soñar". Soy un atrevido, un inconsciente, y decidí probar. Desperté a las cuatro, sobrecogido, empapado en sudor, horrorizado. No había soñado en blanco y negro (esa vieja polémica), no había soñado con negros, había soñado con Encarnita Ballvé, la modelo de Pedro Rodríguez con la que me frotaba en la casa de la Granvía cuando ya no vivíamos en ella, y había soñado con mi madre, pero ambas eran negras. No eran negras con rasgos negros sino que, perfectamente reconocibles, con su porte habitual, su ropa de calle, tenían sin embargo la piel negra. Encarnita parecía incómoda, se alejaba, como si mi madre nos hubiera sorprendido, y esta, sentada en un taburete, hacía gestos con las manos, gestos cada vez más imperiosos que comprometían ya a todo su cuerpo. ¿Buscaba mi atención? Me acerqué, y de una boca enorme, que ella no tenía habitualmente, salió su voz, algo distorsionada: "¡Bonga!, ¡Tonga!, ¡Lembo! ¡Bonga!, ¡Tonga!, ¡Lembo!"

INUSITADA INCIDENCIA DE ENFERMEDAD INFECCIOSA

En una pequeña urbanización costera se diagnostican siete casos de fiebre aftosa durante un fin de semana. No existe relación de parentesco o gran amistad entre los afectados aunque, dada la proximidad de sus domicilios, todos declaran conocer a todos, al menos de vista. El sargento Omedes, del Cuerpo de Identificación Preventiva en Actos Sociales o Epidémicos, entrevista en el hospital comarcal a la enferma Arancha Ruiz de Moderado. Durante más de una hora intenta conseguir información acerca de los movimientos que Arancha realizó antes de ser ingresada. Arancha despista a Omedes con diabólicas fintas que no sólo no arrojan luz sobre su comportamiento en esas horas sino que siembran fundadas dudas sobre su misma identidad e incluso sobre la del sargento Omedes que, regresado a su oficina a preparar el informe, no puede hilvanar la avalancha de datos que le ha dado Ruiz y, desmoralizado, se hace con una navajilla sajadora modificada y la guarda en el sobretodo. A la mañana siguiente, agarra a Arancha por el pescuezo al tiempo que le clavetea la espalda, los pechos, el abdomen y las pantorrillas. Lo que de allí sale es para verlo. Cepillos de carpintero, muselinas y flores de cardamomo se acompañan, al desparramarse por el linóleo, con los alaridos de dolor de la misteriosa joven. Omedes es ascendido a sargento de 1ª clase, y condecorado con la Flor Dorada de los Moribundos. En mayo hará un año de todo esto y todavía nadie entiende de qué va la cosa.

LOS VIEJOS

Volvieron. Un grupito de seis, tres activos, los demás complacientes, colocaban a una persona contra un muro; una persona de negro, con un chambergo rojizo, en posición de crucificado. No excesivamente crueles, uno ebrio, celebraban con regocijo la ocurrencia. ¿Colaboraba el monigote? Hubo un intento por su parte de despegarse pero pudo ser un juego, formar parte del mismo. En la pantalla quedaban bien, a la gente les gustaba. Yo, entre espectadores de edad provecta, como correspondía a la media, disfrutaba con la cinta pero quizá aún más con los comentarios. Noté que mi espalda no se apoyaba directamente en la butaca y quizá tampoco mis posaderas; una chica atractiva, sin duda propietaria de muslos rollizos y endiablados, estaba debajo de mí, exactamente yo estaba sentado encima de ella. La rara postura no impidió que se sincerara; que los viejos la tocaban, que ahora aguardaba pero que en cuanto pudiera iría con ellos, y no quedó claro si era a cambio de dinero y si se trataba de los viejos que ocupaban la platea o de los viejos que salían en la película. Me llaman Celia, eso dijo.

DE VIAJE

Debió de impresionarle lo bien que montaba y desmontaba la grapadora porque en seguida enlazó sus piernas con las mía. Íbamos en el 180, en el asiento trasero, echados, y tapados con una manta color café. El coche circulaba marcha atrás por un túnel ferroviario. No sé quién era el tipo que conducía y de las tres bulliciosas mujeres sentadas en el asiento del copiloto luego se dijo que eran portuguesas. De cintura para arriba, mi compañera recordaba a Le Coq Sportif.

Francisco Ferrer Lerín (Barcelona, 1942) es escritor y ornitólogo. Ha publicado los libros de poesía *De las condiciones humanas*, *La hora oval*, *Cónsul*, *Ciudad propia*, *Fámulo* y *Hiela sangre*; las novelas *Níquel* y *Familias como la mía*, y las colecciones de prosa *El bestiario de Ferrer Lerín*, *Papur* y *Gingival*. Ha traducido a Claudel, Flaubert, Monod, Tzara y Montale. Como parte de su trabajo en el Centro Pirenaico de Biología Experimental (CSIC) recuperó los muladares del entorno de Jaca, donde vive.



INGESTA DE CARNE HUMANA A CARGO DE AVES EN LAS PROVINCIAS DE LÉRIDA Y HUESCA



Es escasa la información acerca de esta variante trófica. A la proverbial desconfianza del paisanaje se suma la absurda discreción de la que hacen gala personas que por su nivel cultural no deberían sustraer a la ciencia estos valiosos datos.

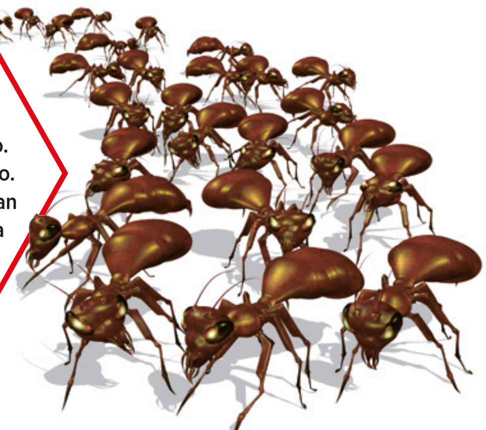
Barranco de Culivillas (provincia de Huesca), 1968. Dos prospecciones en busca de una planta, el raro caméfito rastrero Diphasiastrum alpinum, aportan curiosos datos no botánicos . En la primera prospección, estival, se atestigua, tras dos días de acampada, que la coprofagia del alimoche (Neophron percnopterus) incluye también excretas humanas. En la segunda, a finales de otoño, se puede observar cómo tres buitres leonados (Gyps fulvus) comen nieve ensangrentada, único elemento aprovechable de un montañero despeñado y pronto evacuado.

Ascara (provincia de Huesca), 1981. Tranquila conversación con un vaquero de 70 años en la glera del río Aragón. Cuenta las variaciones que ha sufrido el procedimiento para la eliminación de la carroña según las modas sanitarias y recuerda que sería a mediados de los cincuenta cuando un grupo de gitanos, entonces errantes, se acercaron al pueblo para preguntar si se había enterrado recientemente algún animal (entonces obligaban a hacerlo) y que fue él mismo quien les señaló el lugar, a la izquierda del camino de Abay sólo salir del pueblo, donde haría un par de semanas habían enterrado una cerda. De golpe, mientras describía complacido los detalles de la inhumación y el festín de los gourmets con tan macerada vianda, puso cara de recordar algo, y señalando un sembrado con la cayata, dijo con rebuscado tono grave: “Ahí, por aquellos años, sucedió una desgracia, Mariano, de casa Tapón, tuvo que ir de vientre y estando agachado debió de perder el equilibrio y tuvo la mala suerte de hincarse la dalla por el sieso, no sé si antes o después de deponer, esto no viene ahora al caso, y quedó desangrado bajando de seguida los ‘bueitres’ que le comieron todas las partes del cuerpo que estaban al aire, no cubiertas por las ropas”.

Barcelona, 1999. Residencia de ancianos privada. Trabajosa conversación con J.A.D., de 88 años, natural de un pueblo del prepirineo de Lérida que, sólo tras ser presionado fuertemente, accede a contar la historia de su padre, fallecido en 1975, médico cirujano durante muchos años en determinado centro hospitalario del norte de su provincia y al que le dominaban dos grandes pasiones, la anatomía y la ornitología de campo, lo que le llevaba a recoger las piezas fruto de amputación para diseccionarlas y dibujarlas en casa y luego echarlas en la parte más tranquila de su finca familiar donde los buitres leonados y los alimoches (en temporada) daban buena cuenta de ellas.

MANOSEO DE UN VIENTRE

Tras algunos meses de duda intensiva le he tocado el vientre. Ella se pegaba, yo estaba sentado, y de pie ofrecía, bajo el popelín, su abultado vientre; me rozaba el cuerpo. Hoy me he decidido. Ella lo esperaba. No ha movido un músculo. En el vestuario, he explorado a fondo. Y han caído al suelo multitud de hormigas. Una rara hinchazón conectada al útero. Hormiga vaginal, Dorylus pudenda; cunden en las partes. Común en El Bierzo.



NOMBRES DE ALGUNOS ANIMALES CITADOS POR EL CONDE DE BUFFON

Nombres de algunos animales citados en el Tomo XVIII de la Historia Natural, General y Particular, escrita en francés por el Conde de Buffon, traducida a nuestra lengua por D. Joseph Clavijo y Faxardo e impresa en Madrid por la viuda de don Joaquín Ibarra en el año de MDCCCIII.



· Topo del Cabo de Buena Esperanza
· Topo de Pensilvania
· Topo dorado
· Topo roxo de América
· Gran topo de África
· Topo de Canadá
· Gran topo del Cabo
· Hediondo rayado de la India
· Vansiro
· Pequeña fuina de Madagascar
· Gran marta de la Guayana
· Falangio
· Rata perchal
· Scherman o rata acuática de Estrasburgo
· Musgaño almizclado de la India
· Leroto de cola dorada
· Gran ardilla de la costa de Malabar
· Ardilla de Madagascar
· Palmista
· Gris pequeño de Siberia
· Gran serotino de la Guayana
· Vampiro
· Gran murciélago hierro de lanza de la · Guayana
· Tendraco
· Puerco espín de Malaca
· Coendú de cola larga
· Klipdas o gran marmota del Cabo
· Puerco de Siam o de la China
· Tolay
· Zisel o ziesel
· Zemni o ziemni
· Puco
· Peruasca
· Sulik
· Tayra o galera
· Filandro de Surinam
· Acuchi
· Tuza o tucán
· Aperea
· Tapeti
· Taguan o gran ardilla volante
· Cangrejero
· Niú o nú o toro ciervo
· Nilgó
· Puerco terrero
· Bizaamo
· Tuano
· Gran guerlingueto
· Pequeño guerlingueto
· Aye-aye

SEBASTIÁN, ¡AMOR MÍO!

Bárbara Mingo Costales

Hace un par de años, a mitad del mes de junio, fui a pasar unos días a casa de unos amigos que vivían en un pueblecito minúsculo de La Mancha.

En cuanto me levanté la primera mañana me fui a visitar el monumento que ha hecho famoso al pueblo: la plaza de toros cuadrada más antigua del mundo. Pensé que quizá tardaría en encontrarla, pero cogí el camino bueno y estaba a pocos pasos, como cuando llegas a una ciudad de noche y al día siguiente te das cuenta de que la catedral está a la vuelta de la esquina del hotel donde has dormido, y es una gran sorpresa.

Estaba abierta y no había nadie. ¿La plaza de toros cuadrada más antigua del mundo, toda para mí? Me consideré más afortunada que si estuviera en San Marcos rodeada de hordas de turistas. La plaza era preciosa, irregularmente cuadrada, y parecía proyectada para mañanas tan resplandecientes como aquélla. Los burladeros y el resto de las carpinterías estaban pintados de un rojo sangre muy vivo, al otro lado de los muros aparecían las copas de los árboles, el cielo era azulísimo, el sol caía pero no cegaba y lo que estaba en sombra tenía unos volúmenes que conmovían. Qué alegre era todo. Entré en la arena dando un paso gracioso, para hacer juego, y luego subí y bajé las escalerillas de las gradas e hice algunas fotos.

De repente vi que había un perro, era un setter muy flaco. El perro me miró y se metió por uno de los burladeros. Luego salió por otro. Me di cuenta de que me estaba esperando; me quería enseñar la plaza. Me acerqué a él y recorrimos juntos el callejón, y luego me dio una vuelta por el albero. Si yo me paraba, él me esperaba un poco impaciente.

Cuando volví a casa, le comenté a María la curiosidad de que un perro me hubiera enseñado la plaza. "¿Era un setter?", adivinó. "Sí". "Es Sebastián, lo abandonaron *unos de Madrid*, lo hacen mucho. Deberías llevártelo", y me explicó lo buen perro que era y cómo deambulaba por ahí medio colgado y lo contenta que estaría yo si tuviera un perro (ellos tenían cuatro), pero yo no quería tener que cuidar de nadie.

Más tarde salimos juntas a llenar unas botellas de agua potable en la fuente y a la vuelta nos paramos en casa de una vecina. María le contó lo de Sebastián, y la señora se rió un poco ofendida con él, porque todos los demás perros del pueblo se comían encantados los mendrugos de pan que les daba y ése se permitía rechazar hasta la carne, a pesar de estar en los huesos, y nos enseñó un plato con un revoltijo de nervios de filete irisados. "Tiene el morro muy fino." Sentí hostilidad hacia la señora.

Por la noche salimos María, César y yo a tomar una cerveza en el chiringuito, que estaba debajo de unos árboles muy frondosos y era muy agradable y además el único, así que estaba lleno de un montón de gente que no se había dejado ver en todo el día. Yo ya sentía un gusanillo agradable antes de salir, me preguntaba si vería a Sebastián, que a lo mejor me querría enseñar algún rincón del pueblo realzado por la luz de la luna. Al principio no estaba, pero ya he aprendido a no depositar mi disfrute en cosas que están a más de diez centímetros de mi mano, así que pedimos cervezas y coquinas que acababan de traer desde Granada a ese pueblo en medio de La Mancha y hablamos animadamente. Entonces apareció Sebastián. Yo me senté más erguida y me puse a reírme más alto. Él echó un vistazo y se tendió entre nuestra mesa y otra. Sentí nervios y orgullo, una rara confirmación de algo. La gente lo conocía ya, y alguno le acariciaba la cabeza o le ofrecía alguna patata, y yo, sin pasarme, también lo miraba de vez en cuando. Aunque era un perro, me chocó que no me hiciera mucho caso después de su hospitalidad de por la mañana. Estaba como una esfinge, algo ausente en mitad del bullicio, pero que hubiera venido a reunirse con el resto del pueblo quería decir que no había perdido del todo el deseo de relacionarse. Era el centro de España, era el principio del verano, era la propulsión. Más birra. Para mí la noche se encendió un poco más, se me ocurrió que como en casa teníamos cuatro perros a lo mejor a Sebastián podría apetecerle apuntarse luego. En fin, me balanceé en un estado muy plácido, la cercanía de aquel perro me hacía tener más ganas de hablar con mis amigos y estar más contenta de beber a la sombra farolina de esos árboles. Quizá me balanceé demasiado, porque Sebastián acabó yéndose antes que nosotros, y yo me quedé con el regusto sorprendente de no haber sabido aprovechar una oportunidad. ¿Pero de qué?

No dormí en toda la noche. Al principio me lo impidió una sensación sin forma e invasiva, una especie de medusa de excitación en la que fluctuaban, destacándose en breves momentos alternos, los colores de la madera de la plaza, los árboles al son de la brisa, Sebastián detenido a la espera de que me uniera a su exploración, la vecina blandiendo el plato ominoso, María convenciéndome de las alegrías de tener un perrillo, los del bar anunciando las incongruentes coquinas, y las imágenes se iban transformando unas en otras a un ritmo cada vez más veloz. A cada vuelta que daba en la cama el baile recomenzaba, pero un poco más ajustado; las imágenes se iban acomodando temporalmente, de ser recuerdos recientes se proyectaban en formas futuras como planes cada vez más definidos. Poco a poco esa materia rara se fue reordenando linealmente, cada vez más rica, más detallada, más fructífera. Pensaba en cómo podría meter a un perro tan grande en una casa donde había un gato. Aunque mi cuarto era enano, Sebastián dormiría conmigo, por supuesto, y así por la noche no se pelearían, pero ¿cómo solucionaríamos el resto del día? En todo caso, lo llevaría a pasear al Retiro y por el Paseo del Prado. Los fines de semana tendríamos más tiempo y podríamos llegar hasta el río. Ojalá nos encontrásemos a algún amigo o conocido, con el que nos detendríamos a hablar y que nos despediría con un "Os veo muy bien". A partir de entonces sólo iría a sitios donde admitiesen a perros, ¿por qué

querría yo ir a un sitio donde no pudiese estar Sebastián? Mi carácter se endulzaría, tendría un plan.

Para cuando el sol empezó a entrar por la ventana, acompañado del concierto barroco de los pájaros del patio, aquel amasijo de sensaciones había alcanzado la forma cristalina de un propósito. Estaba exultante y dispuesta. O sea, me había enamorado de Sebastián, y me daba igual que fuera un perro.

Salté de la cama de un brinco para aprovechar la primera hora de la mañana, que aún era fresca, en dar un paseo por el campo con María. Me había dicho que Sebastián solía darse también una vuelta por los alrededores del pueblo nada más salir el sol. Salimos juntas al campo que no había cambiado en siglos, iluminado por el sol recién inventado. Íbamos hablando de todo un poco, aunque a mí sólo era un tema el que me interesaba. Al poco nos paramos con una pareja de vecinos, tan mayores como todos los demás, que venían en sentido contrario. Después de que cruzásemos con ellos un pack de expresiones tan seculares como aquel paisaje, María, imi atenta celestina!, les preguntó: "¿Habéis visto a Sebastián?". "Esta mañana muy temprano lo ha parado la Guardia Civil. Le han estado mirando la placa a ver si localizan a sus dueños. Cuando lo han soltado se ha subido al monte, a cazar liebres."

Casi me quedo sin respiración. Sebastián me tenía tan arrebatada como si fuera un tío. ¿Cómo era posible que aquellas personas se refiriesen a él *como si nada,* a ese auténtico Childe Harold solitario, que aguantaba estoicamente el tosco trato de la sociedad burguesa, esperando que los agentes lo soltasen para ir a aplacar su desengaño lejos de los hombres, en contacto con la naturaleza, único ambiente en que podía sentirse completo, entregado a una actividad tan primigenia como la caza? Volví a casa casi temblando por la tensión de la decisión que ya había tomado. Me llevaría a Sebastián conmigo.

Pero quizá le habían herido demasiado, y Sebastián no volvió a aparecer.

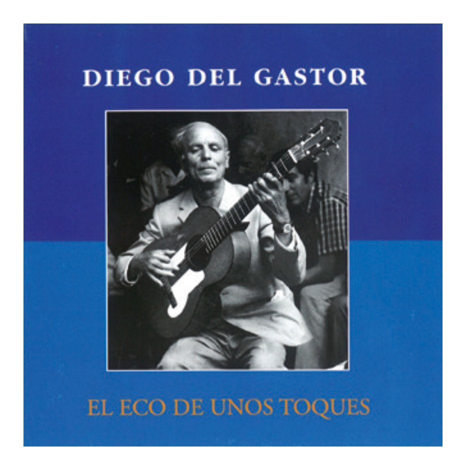
Tengo una foto que le saqué en la plaza de toros, antes de saber lo que iba a significar para mí. Es ésta:



Bárbara Mingo (Santander, 1978), licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense, ha publicado los libros de poesía *De ansia de goznes mi alma está llena* y *Al acecho* y escribe crítica de ópera para *La Playa de Madrid*.

LA EDAD DEL BRONCE

Alexandre Serrano



DIEGO DEL GASTOR *El eco de unos toques* (El Flamenco Vive, 2004)

No hace falta conocer la peculiar peripecia de Diego del Gastor (1908-1973) para que su toque nos arrebate; sin embargo, descubrir la excepcionalidad de este disco acrecienta más su embrujo. Tratemos, pues, de resumirlo en una fórmula: el de Morón es el guitarrista más grande, intuitivo y original de cuantos el flamenco ha dado, y éste es el único álbum suyo como solista que durante mucho tiempo existió.

La paradoja es también útil para que el nuevo aficionado entienda algo determinante: como en toda música de raíz, en el flamenco la discografía antigua disponible es sólo la parte visible del iceberg. Lo que importaba entonces, por lo menos hasta alcanzar una cierta modernidad comercial, era la práctica viva. Las grabaciones eran un elemento subalterno, a menudo hechas por la insistencia de amigos o estudiosos, y ni tan siquiera tenían que recoger lo más significativo del quehacer de un artista.

Sin embargo, en el caso de Diego del Gastor hay algo de contumacia. En el capítulo que le dedicó la serie documental de RTVE *Rito y geografía del cante,* otro de los documentos imprescindibles para acercarse a su magnética personalidad, el entrevistador le pide que describa su rutina diaria. Y él la resume en "venir a tomar una copa con los amigos y hablar de lo que nos gusta: de cante, de toque y de arte". Es un retrato tan mínimo como preciso de un hombre que, pese a que podría haber hecho fortuna al ser requerido por los principales festivales y teatros, sintió que esa música suya sólo tenía sentido en un contexto: entre sus compadres, en su pueblo, en su taberna de siempre o en algunas escogidas fiestas con amigos como Fernanda de Utrera.

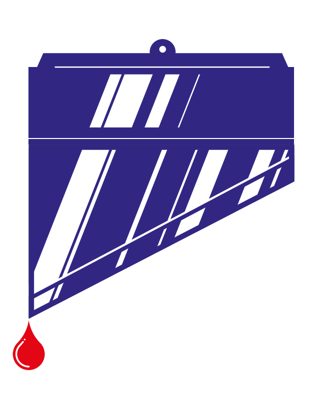
Un retraimiento y alergia a las pompas y compromisos, a alejarse de su ambiente y entrar en circuitos mercantiles, que en ningún caso significó cerrazón y purismo. A la finca que el cabal norteamericano Donn Pohren abrió en Morón se acercaba una multitud de jóvenes guitarristas de todo el mundo, a los que él instruía sin ningún prejuicio y a los que consta que escuchó con gusto e interés. Y es que este gitano de porte aristocrático y trato caballeresco, por más que se le presentara como un grial de las esencias más primitivas, era ante todo un heterodoxo que desmoldó todos los estilos. No hay que ser ningún gran entendido para percibir que en sus falsetas siempre asoma algo inesperado, irrumpen disonancias inauditas y cautivadoras, tan cernidas de cálculo que sólo pueden haber surgido del relámpago de la improvisación, su suerte natural. Así ocurre desde luego en los diez temas de este *El eco de unos toques,* una reedición de El Flamenco Vive que agrupa un single de dos temas editado por Ariola y el inhallable LP *Evocaciones,* la antología publicada en vinilo por la Fundación Fernando Villalón. El disco se acompaña además de un libro biográfico de Ángel Sody de Rivas.

Existen otros materiales para conocer a Diego del Gastor, pero en su mayor parte consisten en grabaciones privadas, domésticas y de difícil acceso. Algunas se compilaron en un volumen publicado por las universidades andaluzas en 2009. También están sus apariciones como músico acompañante o su participación en el *Archivo del cante flamenco* de Caballero Bonald. Son derrelictos de esa magia sonora que suscitó las alambicadas metáforas de costumbre: "azabache puro", "soplo de vientos enduendados", "aroma a tomillo, romero y serranía"; y que por una vez se dirían justificadas. El toque de Diego, sus vibratos profundísimos, sus juegos obsesivos sobre unas pocas y reiteradas notas tienen el poder de transportarnos, de generar imágenes y despertar audaces correspondencias. Provocan un arrobo, una suspensión, un desasimiento de las cosas. Es algo muy parecido a la felicidad.

Alexandre Serrano (1976) es periodista y colaborador de Televisió de Catalunya, *Rockdelux* o *Diariofolk*. En ellos, como en su blog, *Rastres, vestigis, derelictes*, se ocupa principalmente de las músicas de raíz y otras expresiones culturales minoritarias. De orígenes catalanes y sevillanos, vive actualmente en Madrid.

EL TENEDOR Y LA GUILLOTINA

José Manuel Ruiz Blas



La Revolución Francesa selló el destino de las cocinas europeas y de los establecimientos de restauración hasta dotar a éstos de la fórmula bajo la que hoy se presentan. María Antonieta prescribió pasteles a los hambrientos que pedían pan a las puertas de Versalles y la cosa dio origen a los restaurantes. El desencanto político y la creciente pobreza de nuestro tiempo, auspiciados por la crisis económica, quizá se traduzcan en nuevos horizontes para la gastronomía. ¿A dónde irá ésta? Si hacemos caso a la perspicaz intuición de Marx sobre la aparición en dos tiempos de los acontecimientos históricos, primero como tragedia y luego como farsa, quizá estemos asistiendo a una reedición de las provocaciones pasteleras por parte de una *aristócrata* francesa.

MORIR MÁS A MENUDO: QUE COMAN PASTELES

Ahora que en Francia decae la trinidad cívica de la modernidad que trajo la Revolución (Libertad, Igualdad y Fraternidad) y que el socialismo de Hollande se atenúa por la fuerza con que pisan las botas económicas alemanas, conviene recordar que Marx hablaba de Francia cuando sostuvo que todo sucede dos veces. En espera de que la hora de la conspiración convoque a los fantasmas que nos diezmen masiva y subrepticiamente, Christine Lagarde, la jefa del FMI, ha invertido la fórmula —primero la farsa, luego la tragedia—, y sus ovarios la han llevado más lejos que los de María Antonieta, archiduquesa de Austria, desmayada precursora de las *it girls* y reina consorte de Francia durante los años que precedieron a la Revolución, con su brutal "que coman pasteles": "Vivir más es bueno, pero conlleva un riesgo financiero importante", ha dicho Lagarde.

Si el episodio prerevolucionario de María Antonieta revistió un humorismo cruento, lo de Lagarde evoca escenarios de exterminación masiva. Christine, con más dientes que un cocodrilo adulto y esa nariz remilgada que parece conservar de su juventud la pinza nasal acuática con la que practicaba natación sincronizada. La sin par Lagarde, con el cuello apuntalado por perlas, un casquete de pelo blanco estilo Regencia y la piel de color cacahuete parecida a las pátinas de los barnices de esos retratos al óleo que jalonan el Louvre. Una mujer que nada más aterrizar al frente del Fondo Monetario Internacional se subió el sueldo hasta la cifra de 324.000 euros netos anuales para recomendar a continuación que los salarios españoles, esa delgada ramita a la que nos aferramos mientras rodamos precipicio abajo, acompasaran nuestra caída y descendieran considerablemente.

El demógrafo británico Thomas Malthus sostuvo que, mientras la población crece en progresión geométrica, la cantidad de alimentos disponible sólo lo hace de forma aritmética, con el resultado de que, de no mediar obstáculos privativos (castidad) o destructivos (epidemias o guerras), un día la población será mayor que los medios de subsistencia. Esta teoría inspiró el auge de la derecha liberal: la caridad y asistencia a los pobres sólo harían que éstos crecieran en número y empujarían a la bancarrota nacional. La atmósfera intelectual de la época alentó la proliferación de los darwinismos, hasta que Marx contradijo la teoría malthusiana afirmando que el desarrollo de la tecnología haría viable el crecimiento exponencial de la población. ¿Llegaremos a comer nutrientes sintetizados en laboratorio mientras una élite mastica lujuriosamente comida de sabor y apariencia *realistas*?

Si algo ha salido fortalecido con la crisis es el cinismo a quemarropa y el abandono de los camuflajes: la barbarie asoma por fin a los labios de los que administran nuestras vidas. Es así que Christine Lagarde verbalizó el tabú ("vivir más es bueno, pero conlleva un riesgo financiero importante") y apuntó a la forma piramidal de nuestras estructuras socioeconómicas: el trabajo es un "bien" escaso y los pocos cotizantes apenas aguantan sobre sus lomos la pirámide invertida de población. En espera de que se programe nuestra extinción de acuerdo con la norma económica, escalofría asistir a este asomo del malthusianismo a los labios de Christine.



EL FIN DE UNA ÉPOCA

Uno de los primeros teóricos del buen comer fue Jean Anthelme Brillat-Savarin, en cuya *Fisiología del gusto* (1825) acopió y sistematizó los saberes gastronómicos de la época. Miembro de la alta burguesía, ejerció como abogado en Belley —su ciudad natal— hasta 1789, momento en el que es enviado como diputado a la Asamblea Nacional, siendo un enconado defensor de la pena de muerte. Tres años después de la Revolución, el poder legislativo de la nueva República recae sobre la denominada Convención. La nariz escalena de Robespierre y su aliento azufrado señalizan la aurora del rock 'n' roll europeo, cuyo instrumento estaba pintado de rojo y consistía en dos montantes verticales unidos por un travesaño superior que sostenía una cuchilla de acero de forma originalmente horizontal: la guillotina.

Nuestro gastrónomo hubo de huir a los Estados Unidos, donde gastó los días entre lamentos nostálgicos: "quien no ha conocido los años anteriores a la Revolución francesa no ha sabido lo que era la dulzura de vivir". Esta dulzura, este perfeccionamiento de los placeres fueron la constante atmosférica del rococó y sus salones vinculados. Burgués hasta el final, Brillat-Savarin supo describir la llamada *ciencia de los festines* en su obra, donde traza el recorrido histórico de las mesas.

El reinado de Luis XIV hizo adelantar las ciencias culinarias y el arte relacionado: los torneos de caballeros con lanza y armadura se remataban con suntuosos banquetes donde menudeaban fastuosas vajillas en comedores opulentos adornados con pinturas y esculturas

Fotos de Alberto Flores





agradables a la vista. La ornamentación de la mesa alcanzaba lo sublime. Pero dichas artes cedían a las propiamente culinarias en reuniones con menos número de invitados, donde banqueros y cortesanos se reunían en los salones de las favoritas y donde la destreza del chef alcanzaba su máxima expresión. Durante dicho reinado, el nombre de los cocineros se asociaba con el de su amo, y ambos quedaban relacionados con alguna receta o guiso de los cuales eran *sponsors.* Así, la Marquesa de Pompadour, la más célebre favorita de Luis XVI, prestaría su nombre a varios platos, como las croquetas de perdiz o una guarnición específica, y hoy su leyenda adorna la salsa a base de harina, mantequilla, sal, yemas de huevo y jugo de limón, originalmente pensada para los espárragos pero que puede acompañar al lenguado o a la langosta "a la pompadour". Como la historia se repite dos veces, esta modesta forma de posteridad también salpicó a Robespierre a través de la receta del entrecot al que da nombre, preparado al ajillo con verduras y romero.

Luis XV trajo la elegancia y la limpieza, y la prosperidad de la paz hizo que las clases altas se beneficiaran de estos adelantos culinarios. Finos picadillos, legendarios pavos trufados y guisos marineros deslumbraban junto a las *pócimas cordiales*, principio de la licorería cuyo apogeo vivimos hoy bajo la forma asfixiante de los *gin & tonics* y la guarnición de ensaladas mixtas que los acompañan. Las casas de citas y de "entretenidas" eran los focos en los que estos refinamientos eran más demandados. Así lo describe Brillat-Savarin: "A fin de agradar a bocas melindreras para que se regodeen mujeres vaporosas, a fin de conmover estómagos de cartón y lograr que funcionen personas macilentas, en quienes el apetito es sólo una veleidad próxima a extinguirse, se necesita más genio, mayor penetración y trabajos superiores a los que se requieren para resolver profundísimos problemas de inmensa dificultad en la geometría de lo infinito".

¿Y Luis XVI? Pues… recomendó personalmente que la hoja de la guillotina tuviera forma triangular para que su cuello fuera cortado de forma más eficaz: el interés técnico de postrimerías por la manera de perder la propia cabeza denota refinamiento. He aquí la grandeza de un hombre.

DEL PALACIO A LAS CALLES

Durante el Antiguo Régimen, todo lo relacionado con la gastronomía experimentó un auge insólito. Mejoraron desde el rústico puchero hasta "los extractos transparentes de manjares que se presentan en vajillas de cristal o de oro". La técnica se perfeccionó, junto con el arte de conservar las materias alimenticias para que estuvieran disponibles en cualquier momento del año. Se desarrollaron los oficios asociados: cocinero, carnicero, almacenista de comestibles, horticultores… en especial la de pastelero y confitero.

Así que, después de que rodaran las cabezas, nos encontramos con el panorama de unos cocineros carentes de señores a los que servir. Desaparecido el terror jacobino del que se puso a resguardo en el exilio, Brillat-Savarin volvería a Francia para rehacer su fortuna al amparo de Napoleón y convertirse en magistrado solterón con buen apetito. Le acompañó la fama divulgada por sus rivales de comer abundantemente y mal, y de ser un falso gastrónomo. Baudelaire, mientras hacía su inventario maldito de vampiros y gigantas, aborreció su prosa triste, y otro gastrónomo, Grimod de La Reynière, le ninguneó terriblemente. Es precisamente éste quien inaugura la vaga fórmula del restaurante moderno en su distinguido Hôtel Grimod de La Reynière, ofreciendo cenas para decenas de comensales a cambio de dinero. Hasta entonces sólo existían pésimas fondas donde se despachaba comida a los viajeros y hay que remontarse a 1765 y el establecimiento de sopas de Boulanger para encontrar una vaga aproximación al concepto de restaurante. La desaparición de la aristocracia empuja a los grandes cocineros al exilio o a bus-

carse la vida en suelo patrio. Es así como verán la luz los restaurantes, que deben su nombre a los caldos reconfortantes o restauradores que ya se despachaban en las calles. El *Diccionario de Trévoux,* síntesis jesuita de los diccionarios franceses del XVII, describe a esos restauradores como aquellos que poseen "el arte de hacer verdaderos caldos restauradores y el derecho de vender toda clase de cremas, potajes de arroz, huevos frescos, macarrones, volatería, confituras, compota y otros platos salutíferos y delicados". Comida callejera, s*treet food après tout* que, sin embargo, está lejos de la españolísima gallofa de caridad, ese caldo que se daba a los peregrinos venidos de Francia que venían camino de Santiago. La *soupe* francesa no era sino un líquido sabroso para empapar trozos de pan. Pero es el germen de las domesticadas salsas que darían fama y prestigio a la gastronomía gala. Dichas sopas restauradoras se convierten en la base incipiente de la cocina junto a "potages, jus, consomés, coulis, sauces…". Los libros de cocina acopian incontables salsas y sopas, como el *court bouillon,* un líquido empleado para escalfar el pescado que cuece durante horas.

Tras la revolución se consigna la existencia de unos cincuenta establecimientos de estas características en París. Su auge se interrumpe durante el período del Terror, pero se recuperará a partir de 1800. La Revolución obliga a los cocineros a abrir sus propios establecimientos de comida, los *restaurants.* La desaparición de la monarquía involucró varias consecuencias que facilitaron el despegue de éstos, las costumbres se democratizan, se eliminan las restricciones comerciales, lo que conlleva una abundancia de ingredientes para cocinar, emerge una clase media que encuentra en los restaurantes la oportunidad de reunirse en sociedad, mientras se asiste al auge del hedonismo. La figura del gastrónomo desplaza a la del *gourmand:* la gastrosofía y la ciencia de los apetitos sepultarán pronto al mero glotón.

La opulencia de las cocinas del Antiguo Régimen fue posible gracias al descomunal gasto por parte de la nobleza, nobles en recursos materiales y humanos. Después de la Revolución, los cocineros se verán empujados a simplificar los procesos de elaboración y servicio haciendo, como diría Carême, "mucho con poco". La cocina se hizo más sana a la par que simple. Dada la necesidad de seducir a un público más amplio y burgués que el de los palacios, los cocineros se aplican en la concepción de fórmulas elegantes, rápidas y asequibles.

LAS SALSAS



El chef Marie-Antoine Carême se convierte en el gran renovador de la gastronomía francesa, innovando en sus fórmulas, redactando libros en los que sistematiza su metodología, experimentando con nuevos conceptos o rescatando recetas del pasado. También sistematiza las salsas existentes en su época. Los costosos caldos para cuya elaboración se precisaban varios días y grandes cantidades de carne cuya parte sólida no comparecía en el plato final, decaen a consecuencia de la necesidad de maximizar los recursos y de que las salsas deben prepararse en el mismo día. Ahí está el caso paradigmático de la económica bechamel. Las salsas se espesan con barata harina o con emulsiones de huevo y mantequilla en lugar de pan y almendras.

Tras el esplendor del siglo XIX, donde el francés es el único *sistema* gastronómico propiamente dicho, las guerras mundiales precipitarán su decadencia. Como advirtió Julio Camba, lo adjetivo pasa por encima de lo sustantivo y el protagonismo deshonesto de las salsas termina anegando la materia prima. Todo empieza a ser "preparación". Y eso que Camba, que sabía de lo que hablaba, conoció la gloria de la cocina francesa, a juzgar por los menús disfrutados que describe, como el del restaurante France: potaje Vuillemot, pollo frito a la provenzal, pato de Rouen a la diabla y langosta a la americana con amor a la criolla. Uno parece casi oír el jazz de Nueva Orleans en el gabinete misántropo de Flaubert. La guerra traería adioses a los andenes de tren y a las cocinas.



EL FUTURO

La vieja aristocracia francesa, que hizo encargar numerosas y extravagantes naturalezas muertas, exaltó en ellas los placeres de la vida hasta despojar al bodegón de su amonestación moralista sobre nuestra fugacidad y condición mortal. Estas obras preciosistas, de las que Chardin fue el máximo exponente, jugaban con el trampantojo y desempeñaban una función ornamental en las mesas. Sin embargo, una veta irónica se deslizó en ellas: la insinuación temática de una amenaza que cayó definitivamente sobre un estilo de vida que se asomaba a su fin.

¿Es equiparable la revuelta contra el Antiguo Régimen a la calamidad presente y nuestras movilizaciones sociales? Este forzado interrogante es retórico, pero los fogones de alta costura enfrentan un desafío análogo para su viabilidad. Hoy la dirección del refinamiento, en lo relativo al lenguaje de las cartas y menús, apunta más a la técnica apabullante (ósmosis, esferificación, gelificación…) que a las sonoras perífrasis y adverbios franceses (díganme dónde encontrar un lenguado *a la meunière* que no sea en la obsoleta carta de un hotel costero anclado en los noventas). Si el Mayo francés del 68 fue el contexto propicio en que la cocina se renovó, como el resto de lenguajes artísticos, alumbrando la *nouvelle cuisine* con Paul Bocuse al frente, ¿serán las movilizaciones sociales masivas el precipitante de otra cocina?

Algunos restaurantes de aquella primera hora napoleónica se mantienen por ampulosa inercia, y son las doradas sedes fósiles de la reverenciada alta cocina, donde aún tintinean las perlas y las próstatas de los aposentados del octavo distrito parisino. Pero el verdadero lujo contemporáneo han sido los laboratorios especulativos de la cocina molecular postmoderna y su democrática extensión.

Aunque las masas aún no se agolpan a las puertas de palacio para empujar al cadalso a los culpables de los crímenes financieros, la crisis ha desmantelado el espejismo del lujo para todos. Si en el pasado la base de la proliferación de caros restaurantes fue la hoy menguante clase media, la crisis se ha llevado por delante los pilares de esa implosión de la alta cocina. Hoy ésta se enfrenta a su viabilidad y a la obligada optimización de costes. Las guillotinas expusieron las cocinas a la ausencia de mecenas opulentos y los cocineros buscaron el amparo en amplias capas de población. Hoy encaran parecidos desafíos. Quizá una parte se encierre a cal y canto en compañía de los ricos, pero si la mayoría de chefs aspirantes a estrella quieren sobrevivir habrán de adaptarse al medio, ensuciarse el delantal y frecuentar la calle. ¿Pistas? Regreso al clasicismo, tecnología gastronómica *low cost* al alcance de todos, auge del *show cooking* (desterrado de las cocinas tras el auge de la *nouvelle cuisine*), recuperación de las casas de comida tradicionales bajo ciertas formas coquetas y moderación de precios. Quizá sólo se mantenga el nombre de los platos, con oraciones subordinadas y vagas reminiscencias de prospecto médico.

La historia vuelve a repetirse. Primero fue una farsa y ahora una tragedia. La *it girl* de las cortes europeas absolutistas recomendaba al populacho comer bollos, pero Christine Lagarde dice que no puede haber bollos para todos durante tantos años: cada vez hay más hambrientos y su apetito dura más años. Y es intolerable. Ya no es que vivamos por encima de nuestras posibilidades, sino que existimos por encima de éstas. Así que vayámonos extinguiendo en orden y sin molestar mucho. O mejor no.

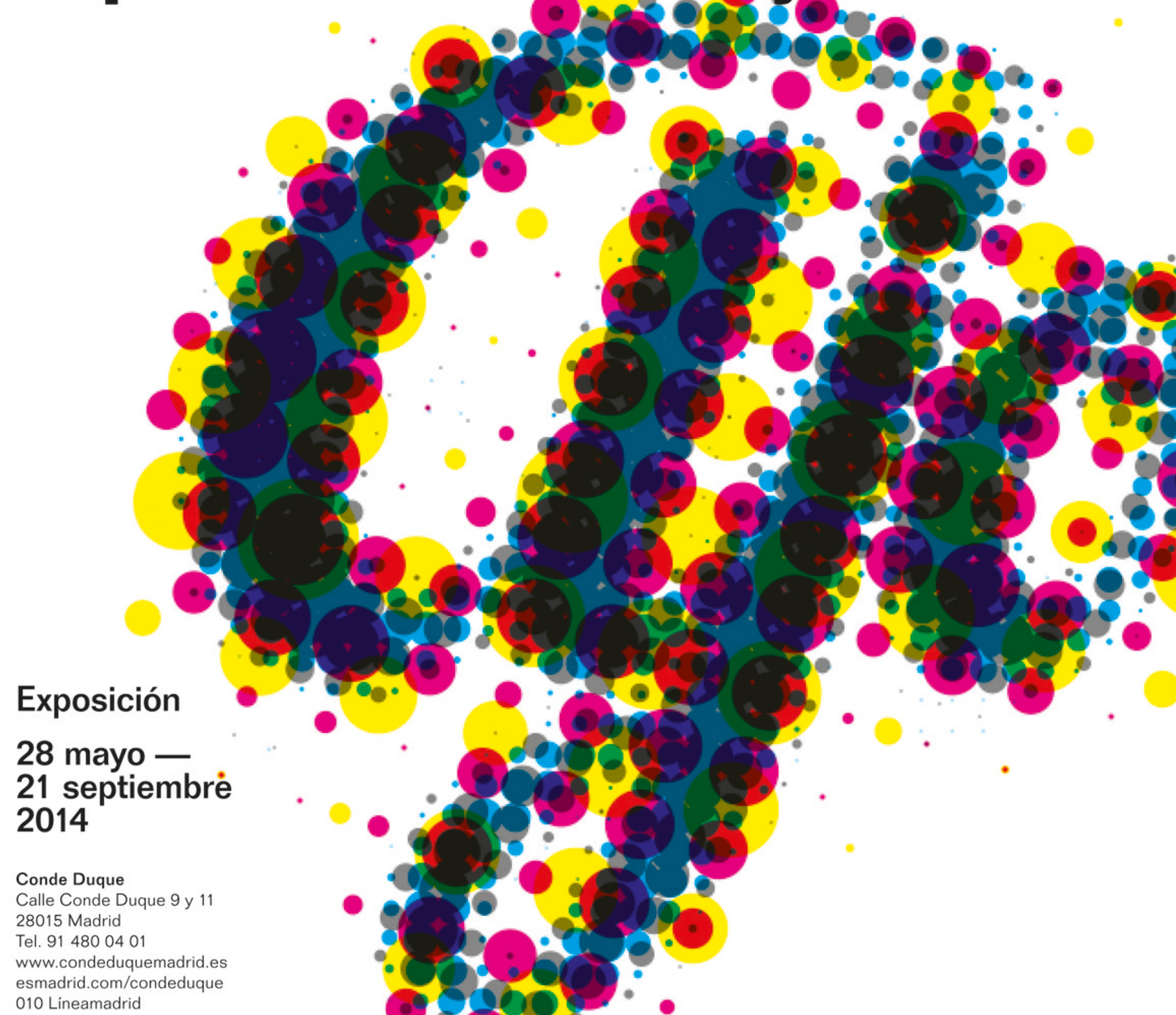
José Manuel Ruiz Blas (Madrid, 1975) es periodista dedicado a la actualidad de tendencias y aficionado a la gastronomía. Colabora también en *EEM, Radio*. De apetito itinerante, es un *foodie* de comedor social que defiende que las horas, como las pasiones, cuanto más bajas mejor.

Alberto Flores (Madrid, 1987), fotógrafo ecléctico y sin gusto estético, es colaborador habitual en prensa deportiva conceptual y empleado fijo en locales de comida rápida para conseguir un sustento a base de sobras.

AJOBLANCO

LA REVISTA 1974 — 1999

Ruptura, contestación y vitalismo



Exposición

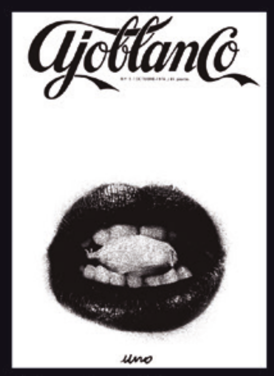
**28 mayo —
21 septiembre
2014**

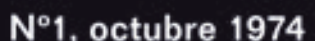
Conde Duque
Calle Conde Duque 9 y 11
28015 Madrid
Tel. 91 480 04 01
www.condeduquemadrid.es
esmadrid.com/condeduque
010 Líneamadrid

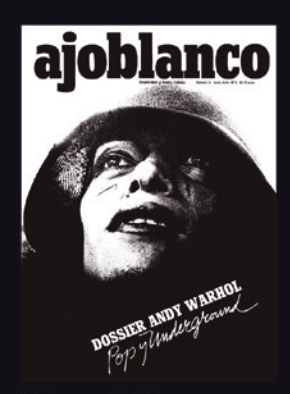
Martes–sábado de 10 a 14 h. y de 17:30 a 21 h.
Domingos y festivos de 10:30 a 14 h.

Entrada gratuita

Ajoblanco ocupa un lugar emblemático en la memoria cultural de, al menos, cuatro generaciones de lectores. A lo largo de más de veinte años y durante dos etapas diferentes —1974/1980 y 1987/1999—, es decir, desde el final de la dictadura franquista hasta la antesala del siglo XXI, la revista se convirtió en un observatorio crítico sobre la vida pública española, un termómetro con el que tomarle el pulso al presente y, finalmente, una escuela donde aprender a disentir de las imposiciones generadas por los sucesivos tiempos históricos.




Nº1, octubre 1974



Nº5, mayo 1975



Nº18, enero 1977



Extra nº1, febrero 1977

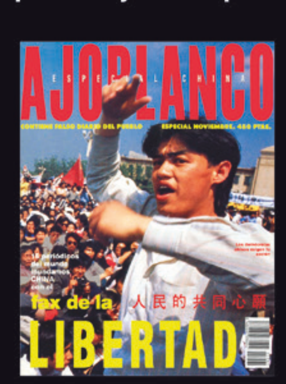


Extra nº10, noviembre 1978

En total fueron 180 números, 29 especiales y toda una serie de publicaciones adyacentes, entre las que conviene destacar *Alfalfa*, *La bañera* y *Xiana*, sin embargo, más allá de las estadísticas, basta acercarse a las páginas de *Ajoblanco* para comprobar hasta qué punto por ellas transitaron las voces más destacadas del momento, así como colectivos, grupos de trabajo y cédulas de pensamiento que aportaron sus respectivas singularidades.
Cada lector tiene para sí un *Ajoblanco* personal y cada participante posee una idea propia de lo que fue esta publicación o de lo que supuso para su misma biografía. No obstante, entre ambas posiciones se abre la incógnita que alimenta el presente proyecto expositivo: ¿qué pervive hoy del espíritu ajoblanquero y, sobre todo, cómo podemos rescatarlo?



Nº1, octubre 1987



Especial Noviembre 1989



Nº41, abril 1992



Nº63, mayo 1994



Nº88, septiembre 1996

La revista Ajoblanco. Ruptura, contestación y vitalismo (1974—1999) es una propuesta museográfica que recorre exhaustiva y temáticamente la trayectoria completa de la publicación, rescatando para ello materiales inéditos o de difícil acceso, reportajes, documentos y líneas de trabajo significativas, junto a los testimonios y escritos producidos por una parte importante de sus protagonistas.

El objetivo que impulsa esta exposición es doble: por una parte revisitar *Ajoblanco* desde el presente, con el fin de explorar sus principales aportaciones y situarlas históricamente; por otra, profundizar en esa inquietud disidente, lúdica y libertaria de vivir la cultura, las ideas y los cambios colectivos y personales apasionadamente.

Aires de Yecla

Juan Soto Ivars



La alborada de este día de invierno tiene el aspecto perezoso e insustancial de todas las madrugadas de Yecla. Este pueblo de 34.000 habitantes empieza a despertar a las seis y media, cuando las primeras ventanas se encienden en la oscuridad.

En casa de Paco, frente al colegio San Francisco, él es el único que se ha levantado. Conserva su trabajo en un taller de molduras de madera porque los obreros se bajaron el sueldo voluntariamente.

—O bajada de sueldo o bajada de persiana —le dijo el jefe, amigo suyo.

—¿Y él, se lo bajó? —pregunto.

—Es muy buena persona.

La solución de la bajada de persiana fue la de la fábrica de tapizados donde trabajaba la mujer de Paco. Ahora ella está en paro, dormida. Llevará a sus dos hijos al colegio que hay frente a la casa dos horas después y entonces verá el charco de sangre enorme a las puertas de la escuela, rodeado por los agentes de la policía científica.

Paco tiene la costumbre de tomar el café antes de lavarse la cara, dice que así le hace más efecto. Lleva madrugando para currar más de veinte años. Madrugó el día que conoció a Rosa. Madrugó cuando ella, galanteándole a la manera de los pueblos, a base de largas, le hizo creer que la cosa no valía la pena. También madrugó el día que logró llevársela al huerto. Madruga todos los santos días, madruga los domingos porque va a misa y confiesa que, aunque se moría de ganas de ver sin ropa a la que sería su esposa, le costó no quedarse dormido en la noche de bodas.

—El vino… Fue una boda intensa.

Paco es gracioso: dice que le gusta dormir más que el vino y más que su mujer. Dormir y vivir bien, eso es lo que le gusta a Paco, que trabaja jornadas de hasta 10 horas al día torneando tacos de madera, uno tras otro, año tras año, aunque la producción ha bajado un 80%. Lo cierto es que así, torneando él y cosiendo tapicerías ella, vivieron muy bien hasta que cerró la fábrica de Rosa y Paco tuvo que bajarse el sueldo. Tenía 15 compañeros en 2007. Ahora tiene dos, y el jefe tornea como el que más.

—Yo creo que se acabó lo de vivir bien para los currantes.

—¿Qué es vivir bien?

—Hombre, la casa del campo, el coche bueno, salir a cenar todos los sábados por el pueblo, llevar a los críos a Terra Mítica.

—¿No acabará la crisis?

—La crisis era vivir así de bien. Lo de ahora es lo que hay.

Después de tomarse el café, nuestro hombre se asoma a la ventana. El perfil de Yecla trepa por el cerro coronado de brumas a uno o dos grados bajo cero. Debajo de la ventana, en el aparcamiento del colegio de sus hijos, ve una cosa oscura que brilla a la luz de las farolas, pero no le presta más atención. La mancha quedará en su memoria como algo pegajoso e inusual, recordará después, pero ahora hay que currar. Sale de casa, monta en el Golf abollado que comparte con su mujer desde que tuvieron que devolver al banco el Audi A3 y se pone en marcha.

Al volver a casa para comer, Rosa le contará que la mancha era un charco de sangre. Añadirá los rumores que ha oído de las veci-

Fotografías de Jaime Díaz Morales


SRRN

nas, y es que la mancha dará pie a muchas conjeturas durante los tres próximos días. Esto es así porque en Yecla, pueblo apartado en la región del Altiplano, al norte de Murcia, la gente tiene muy cercano el caso de Juan Pérez, un albañil en paro que mató a sus hijos y a su mujer y luego se suicidó.

Yo estaré con ellos tres días. Algunos preguntarán por qué.

BERTOLT BRECHT Y UN JUMBO

En los tiempos en que Yecla emulaba a la brechtiana Mahagonny, Isidoro Romero tuvo una gran idea: si los polígonos industriales se reproducían por toda España como burbujas en el champán, ¿por qué no hacerlos prefabricados? Romero se puso a ello y los camiones de Pronave viajaron por toda la península como heraldos de la prosperidad, cargados de placas de hormigón con las que se montaban naves industriales rápidamente, como si fueran juguetes de Lego.

Isidoro, cuentan por aquí, representaba el tópico del hijo de pobres que encuentra el cofre enterrado. Muñoz Molina escribe en *Todo lo que era sólido* que el dinero tiene la facultad de darse la razón a sí mismo. El dinero llega. El dinero se multiplica. El dinero te dice que habrá más dinero. Isidoro creyó ser un lince: olió el declive del sector y vendió su fábrica por 60 millones de euros. El fabricante local que la compró se lo llevó frío, la crisis estaba a punto de empezar.

En el lado opuesto, el de la sensatez, está el caso de Bernardo Gil, que tuvo una de las fábricas más grandes y ahora tiene un concurso de acreedores. Su maquinaria reluciente, promesa de crecimiento que obedecía a la demanda, se ha convertido en otra merienda de bancos. Bernardo no se queja ni aunque se lo pongas a huevo. Recuerda a Vicente del Bosque o a Super Mario, es redondo, hasta tiene un bigote redondo.

—No te voy a negar que es duro e irritante. Aquí te cruzas con la gente que antes te adulaba, como el director del banco que te daba los créditos, y no sabes qué cara poner. Antes todos amigos y ahora no sabes qué pensar. Pero ellos tampoco tienen otra opción. Si ponemos ilusión y empeño, si las autoridades apoyan la producción española y nos dan un poco de margen, volveremos a ser el pueblo rico que éramos.

Está al borde de la ruina en lo económico pero mantiene el ánimo. Trata de llevar adelante su vida lo mejor posible. Se considera yeclano hasta la médula. ¿Qué significa esto? ¿De qué están hechos? Primero estuvieron hechos de puro campo, luego de madera y después... más de uno de ladrillo. Les gusta volver al campo a hacer gachasmigas, un contundente plato de harina, aceite y ajo, o preparar gazpachos manchegos, comida espesa de cazadores con conejo, caracoles y tortas que nada tiene que ver con el andaluz. Son dos recetas que representan muy bien el carácter del pueblo: se degustan en grupos numerosos y todos mojan del mismo perol.

—Un poco cerrados sí que somos. Por eso dicen que Yecla es el extranjero.

Porque están lejos de todas partes los yeclanos son gente de frontera. Al norte de Murcia y lejos de la huerta de la vega, las carreteras se internan en la planicie manchega y se pierde el sentido de la perspectiva. Ellos decidieron que nadie les sacaría las castañas del fuego. El pueblo había alcanzado el nuevo milenio con más de 500 empresas dedicadas al mueble entre fábricas y talleres, con muy poco apoyo de la comunidad autónoma. Aunque el auge propició la caída, Bernardo se entusiasma hablado de esa época:

—Siempre hemos sido muy trabajadores y nuestra identidad era ésa, somos trabajadores. Había un empresario que hacía sofás, y un par de trabajadores de su fábrica le propusieron abrir ellos su propio taller para hacerle piezas. El jefe les daba la mano y luego les compraba esas piezas para su fábrica. Así es como se hizo riqueza. El problema, visto con el tiempo, es que ha habido demasiados talleres pequeños y poca industria. La industria es más resistente que el taller pequeñico.

Se pregunta si un pueblo industrioso tiene sentido en España, país que está vendiéndose a Europa como el hogar del pensionista y el dominguero. El desafío ha salido mal en otros pueblos industriales de estos contornos, como Archena. Mientras otros caían, Yecla seguía creciendo. Al arranque del siglo XXI había un dicho: a Villena, a 20 km por carretera, la iban a conquistar los extraterrestres. Las naves estaban llegando hasta su término municipal.

Ahora el panorama ha cambiado y muchas de esas fábricas aparatosas están vacías, desangeladas. Pocos sobreviven al inicio de 2014, y los más afortunados no se dedican al mueble. Varias empresas potentes de calzado con proyección internacional se reparten el pastel con Nazario Ibáñez, rico oficial del pueblo tras la caída de Isidoro Romero y otros colosos de circunstancia. Nazario fabrica los cascos con las siglas NZI que usted habrá visto en la cabeza de muchos motoristas.

A los grandes empresarios yeclanos se les tiene cierta reverencia y ellos tratan de hacer gestos ampulosos para mantener el estatus de benefactores. Por este motivo, Ibáñez participó en una empresa que acabó convertida en una caricatura de las aspiraciones de un pueblo que se creyó ciudad. Siempre sonaron dos reivindicaciones en Yecla: la necesidad de una autopista y de un hotel lujoso. Ibáñez se aplicó en solventar la segunda justo antes de estallar la burbuja inmobiliaria, que condenó al mueble y a Yecla a la desolación.

Hacienda Umbría del Factor iba a ser un hotel de categoría para albergar a los empresarios que asistían a las ferias y que dejaban en el pueblo millones de euros anuales. Se esperaba que llegasen rusos aficionados a los muebles con incrustaciones de oro y árabes no menos amigos de la filigrana. Para el hotel se aprovechó una casa solariega que llevaba años abandonada a las afueras. El abandono se convirtió en una instalación con spa y campos de golf con vistas al paisaje de cartón reseco del Altiplano.

Hoy, el que sería el hotel de los negocios tiene otra función: es un asilo de ancianos.

LA MÁQUINA DEL VIENTO

El complejo donde Isidoro Romero tuvo Pronave espera a la herrumbre en la carretera de Villena, línea de naves hoscas con el cartel de “Traspaso”, “Venta” y “Alquiler”. La única que se construye actualmente es el crematorio de ampliación del tanatorio local.

Cuando Isidoro vendió la suya pensó que había cogido vuelo. Fiel al dictado del dinero, se compró un Boeing 747 Jumbo y un McDonell Douglas 87 para montar una compañía aérea de cargos. Con los primeros estragos de la crisis le veían desembarcar de una limusina en los aeropuertos de levante acompañado de secretarias neumáticas. Dicen que pedía caviar para todos.

La Guardia Civil subastó el Jumbo por 2,1 millones de euros en 2013, y así fue como despegó el sueño de riqueza de Isidoro del aeropuerto de Manises. Lo que el viento se llevó: un imperio brota-

do en la tierra del Altiplano, azotado por el vendaval desde que Dios lo puso allí.

A mediodía me reúno con Paco y Rosa, que han comido intercambiando impresiones sobre la mancha de sangre.

—Ella tiene miedo porque ha oído que han matado a alguien, pero yo no me lo creo.

Cuando vuelve al coche para ir a trabajar le pregunto dónde está Isidoro Romero.

—No sé.

Nadie sabe. Los rumores se dividen entre el halago y la calumnia: en busca y captura por Interpol, creando otras empresas en confines distantes. Los grandes ausentes: Isidoro y el dinero. Lo que queda es parálisis, pero tampoco es para echarse las manos a la cabeza. Los habitantes permanecen en este barbecho con la paciencia del pez abisal; esto pasa en todas partes y se intenta relativizar la situación. Paco baja la ventanilla del coche y me llama:

—¿Cómo te ha dado por hacer este reportaje?

—Me apetecía contar lo que pasa en un pueblo.

—No sé yo si es tan importante.

—¿Por qué?

—Porque pasa en todas partes. La gente dirá que esto es un pueblucho que no le importa a nadie.

—Si lo que pasa aquí se cuenta como si fuera importante, será importante.

Se marcha serio, no se lo cree. Yecla tiene una población activa de 14.000 personas y hay 5.000 parados. Éstas son las cifras oficiales. Al día siguiente me he citado con Antonio Quintanilla, director del periódico *Siete Días Yecla.* La primera vez que lo vi, este hombre sagaz me enseñó su posesión más preciada: el carné del colegio de periodistas. Se lo habían concedido porque lleva ejerciendo el periodismo local treinta años. Él sabe lo que omiten las cifras oficiales.

—Cinco mil parados —dice—, vale. Eso son 5.000 inscritos en el INEM. Ahora: ¿cuánta gente ha quedado con media jornada y cobra la mitad o menos de la mitad? ¿Cuántos autónomos no están en paro pero se acercan a la ruina? ¿Cuántos están trabajando en empresas que les deben varias nóminas? En la calle se intenta fingir normalidad, aunque las tiendas caras cierran y abren otras de baratijas. Y preguntas a los dependientes y te enseñan éste —dice mostrando el dedo que cualquiera podría suponer—. Yo lo sé porque busco publicidad y conozco a todo el mundo. Los comerciantes han perdido dos tercios de los ingresos y tampoco son parados, ¿entiendes? Si te pones a calcular, descubres que hasta 7 y 8.000 personas están por debajo de un nivel de subsistencia, aunque no estén en el paro. Yo, con lo poco que saco, tengo que imprimir y distribuir el *Siete Días,* pagar los gastos de casa y la oficina y llenar la nevera. Pero no estoy en el paro. Por eso creo que los datos del paro en España están desinflados, para comprobarlo hay que venir a los pueblos.

Estamos en el bar Avenida un sábado a mediodía. Hace una década hubiera resultado difícil sentarse sin haber hecho reserva. Estaríamos en la barra, donde ahora puede verse a un camarero que abrillanta vasos ya abrillantados para matar el aburrimiento. Echando una mirada a su alrededor, Quintanilla lanza una predicción:

—Nosotros amueblamos la burbuja inmobiliaria. De las fábricas grandes quedan las tres o cuatro que exportan. Ahora ¿qué? El tejido empresarial de un pueblo no se reinventa en dos años, no da tiempo. Harán falta dos generaciones para que cristalice otra cosa. Nos hemos quedado descolgados.

AIRES DE YECLA

Unas mujeres conversan con voz queda, paradas en la puerta de un estanco. El charco de sangre, ¿crimen o accidente? Hace un día que apareció y la policía no se ha pronunciado, así que los rumores se propagan a toda velocidad. Hablo con gente que me asegura que han huido presos de una cárcel cercana. La imaginación se alimenta de imágenes escabrosas. La vista se aparta de los casos contrastados. Durante los primeros días de 2014 se suicidó un autónomo arruinado. La noticia no apareció en el periódico de Quintanilla ni la dieron por la radio local, tampoco irrumpió en las noticias del canal Teleyecla. Está fuera de las conversaciones. Desde que empezó la crisis se han complicado las estadísticas de suicidios.

—¿Conocían al hombre que se ha suicidado?

En un bar de barra grasienta típico de los pueblos de España hay cuatro jubilados. Meditan repartidos en un par de mesas. El que lee el *Marca* se llama Pepe. Tiene cara de buena persona y la voz le sale de detrás de la nariz.

—¿Quién se ha matado? —pregunta. Mira a los demás como buscando aprobación para hablar con el chaval que pregunta por un muerto. No encuentra gesto negativo y les digo lo que he oído: dónde vivía ese autónomo, a qué sector se dedicaba, cuánto tiempo llevaba sin trabajar. Tras una pausa, Pepe habla a regañadientes:

—Pues no sé, chico, eso son los *aires de Yecla.*

Se refiere al eufemismo que acuñaron para endulzar la tasa de suicidios. Entre 6 y 10 al año, una cifra que, dado el número de habitantes, se coloca entre los primeros puestos españoles. El pueblo rodea un montecito de pinos y casas pintorescas que llaman El Castillo. Bajo el imperio del clima continental, los vientos soplan con insistencia entre sus calles. Azorín escribió que el de Yecla es un viento maligno, recogió la leyenda que dice que lo soplan las brujas, aunque el yeclano contemporáneo es mucho más pragmático.

—¿Por qué se mata gente cuando sopla el viento? —pregunto a los jubilados.

—Chico, pues, ¿a ti no te sopla alguien una idea?

—Sí.

—El viento igual, les sopla ideas.

Los cuatro se ríen con estruendo. Ayer, cuando apareció el charco de sangre en la puerta del colegio San Francisco, habían transcurrido dos semanas de este suicidio.

—¿Y del charco de sangre se han enterado?

—No —dice Pepe, y desvía los ojos al *Marca.*

Otro jubilado le increpa:

—¡Pepe, no te enteras! Encontraron una mano en un contenedor que hay al lado.

—Coño.

Pero eso es todo. *Coño.* Desde junio de 2013 hasta diciembre, 20 personas se suicidaron en el pueblo. La televisión del bar emite el magazín de la caridad y la humillación: *Entre todos.* Los jubilados se quedan mirando.

UN DANDI LOCAL

La calleja serpenteante que sube al Castillo tiene un reclinatorio para el rezo cada pocos metros: por ahí bajan a la patrona entre salvas de arcabuz durante las fiestas de diciembre. Las casas están excavadas en la montaña y de los cerros

sobresalen sus chimeneas. Volutas de humo brotan y se deshacen flotando hacia abajo, hacia la zona moderna. Cae la tarde. Todo el pueblo está repleto de placas con textos de Azorín, que estudió aquí el bachiller y dejó anotaciones sobre calles y costumbres. Lo que veía él hace cien años.

Para volver atrás me reúno con Pedro Luis Chinchilla. Su bisabuelo puso una de las primeras fábricas, pero Pedro Luis le ha salido dandi. Él se toma las crisis con bastante filosofía:

—Por lo visto cierran varias plantas de Coca-Cola en España —dice—. Las cierran para que no se les escape el gas.

Como buen descendiente de los ricos, iba para poeta, periodista e historiador del arte. Confiesa que cuando era adolescente le veían hablando solo por el pueblo. Pero no hablaba solo, matiza, sino con Azorín, a quien se imaginaba caminando con él a paso lento, escuchando sus ideas. Sus padres hicieron lo que tenían que hacer con semejante hijo: lo llevaron al psiquiatra a Murcia y éste dio en el clavo con el diagnóstico:

—A tu hijo lo que le pasa es que es un esteta.

Con 14 años había viajado a Italia y sabía quién era Brunelleschi, y todo iba encaminado para que se convirtiera en un intelectual mundano, pero en su vida se cruzó un embarazo: a los 19 años tuvo un hijo y fue a lo seguro: a la fábrica familiar.

—Pasé de esteta a cargar camiones con una carretilla elevadora.

Pedro Luis tiene una melena rizada y estrambótica, perilla y gafas redondas, las gafas más limpias que he visto en mi vida. Es concienzudo y ha mantenido la empresa de tablones que le legó su padre, pese a que ha tenido que despedir a más de la mitad de sus trabajadores. Coincide con la tesis de Quintanilla: el mueble ha muerto. Pero es un tipo inquieto y en el ínterin se ha formado, ha recuperado los estudios y ahora prepara con su hijo, diseñador de moda, una *start-up* de ropa inspirada en el porno *hardcore*.

—Una idea cojonuda, ¿eh?

El heredero de los pioneros del mueble se aleja paulatinamente de la madera.

—Si los yeclanos no empiezan a tener ideas originales y a formarse, si se quedan esperando a que el mueble les devuelva los BMW y los Mercedes Benz, yo te digo que se van a dar una hostia monumental.

—¿Cómo podía haber tanto BMW?

—BMW y chalet. Joder, es la envidia lo que mueve estos sitios, lo que ha movido a toda España. Aquí se medía la riqueza con el coche que te veía conducir tu vecino.

Mientras hablamos, los periodistas de *Espejo Público* rondan por el pueblo. Realizan un reportaje escandaloso, alarmante, muy en la línea del programa, sobre economía sumergida. Han elegido Yecla como ejemplo del caos.

—¿Cómo es eso de la economía sumergida? —pregunto a Chinchilla.

—Un ejemplo: un tipo que conozco llevaba 25 años currando con su jefe. El currante era de los de cochazo y casa en la playa, y dirás que con 25 años ya podía tener un sueldo aceptable. Pues no, tenía un sueldo de peón y lo demás lo cobraba en negro.

—Joder.

—Jodido está este hombre, que ha tirado 25 años de cotización a la mierda. Yecla debía ser la séptima u octava región productora de muebles de España, pero aquí creían que era la primera. Todo es conseguir dinero fácil y pensar que uno es rico. Una empresa grande era Gran Fort, la tapicería. Dejó dinero a deber a sus trabajadores. Parecía boyante y estaban jodidos.



El dinero negro empaña cualquier intento de transparencia y emborrona las cifras. Es en pueblos como éste donde los flujos de dinero no declarado entorpecen cualquier estudio económico, más que en las financiaciones irregulares de los grandes partidos. Es la historia de la gran fortuna contra las miles de pequeñas fortunas.

Aquí circulan las anécdotas más estrafalarias. Los yeclanos iban a la fábrica sin compartir el coche. A media mañana y desde la carretera, el aspecto de una fábrica podía asemejarse a un concesionario. Los fines de semana, la carretera estaba vacía porque se cobraba en negro. Los coches estaban aparcados por detrás.

Relatan episodios estrepitosos como el día en que hubo una inspección de trabajo y la mitad de la plantilla de una fábrica grande salió corriendo por el campo para que no se destaparan sus condiciones. Muchos asalariados declaraban 1.000 euros y cobraban 1.600. Esto era habitual. Nadie exigía a sus jefes hacerlo de otra manera. Cuando hay dinero de sobra, el individuo puede pensar que es un trato fabuloso librarse de los impuestos. Pero hablo con una mujer que perdió su trabajo cosiendo tapizados con seis nóminas sin cobrar. Sus jefes le propusieron volver a trabajar después de un receso. Ahora cose en casa para esos mismos jefes. Espera recuperar sus nóminas perdidas y cobra 2,1 euros la hora sin declararlos a Hacienda. Como ella, muchos más.

Chinchilla pide otra cerveza para él y otra para mí. En la mesa de al lado, un par de chicas mantienen la siguiente conversación:

—Ayer desapareció una mujer y han visto una cuadrilla de rumanos con mala pinta que vienen de Sax. En Sax han matado a tres y han robado no sé cuántas casas.

—Ay, calla, que me ponen los pelos de punta.

Chinchilla no presta atención.

—¿Tú has oído algo de la mancha de sangre que ha aparecido enfrente del colegio San Francisco?

—No, yo me caracterizo por no enterarme de nada de lo que pasa en el pueblo.

Así de desapegado está el heredero de una familia pionera. Yecla siempre fue populosa: a finales del siglo XIX tenía 20.000 habitantes. En aquellos tiempos había que ir a cagar a una cuadra en mitad de la noche, con el frío soplando en el pescuezo. Era un pueblo de braceros. Esperaban la próxima estación de cosecha o iban para Zaragoza en condiciones miserables.



Cuando el bisabuelo de Pedro Luis abrió su fábrica de muebles, algunos agricultores ganaban un dinero extra haciendo toneles de madera. Descubrieron que podían hacer algunos duros más si aprendían a montar sillas. Pronto hubo una cooperativa de muebles y, al cierre de ésta, se diseminó un tejido de fábricas y talleres que daría al pueblo cinco décadas de prosperidad durante las cinco décadas de la burbuja inmobiliaria. Por aquel entonces, el tren llegaba hasta aquí. Hoy, en el edificio de la estación ferroviaria se ha instalado Cáritas Diocesana, dejando una fotografía sugestiva de la situación.

NOCTURNIDAD Y ALEVOSÍA

Algo que me llama la atención es cómo se han transformado en España los contenedores de basura durante los últimos años. Unos se han convertido en despensas clandestinas y otros en hogueras de protesta. En Yecla, sin embargo, nadie rebusca ni los incendia. El Súper, portavoz de Izquierda Unida, es la única persona entrevistada que teme por el estallido social. El resto niega la posibilidad con un gesto de las manos y alguna broma.

—¿Aquí? ¡Aquí lo que nos gusta es aparentar! —dice Paco.

A las manifestaciones contra el paro y los recortes celebradas a finales de 2013 en Yecla asistieron 300 personas de los 5.000 parados. Una participación así debería considerarse un fracaso rotundo en la expresión del sentimiento de abandono, pero conviene reincidir en el carácter cerrado de los lugareños y su necesidad casi patológica de aparentar que no están mal.

Recordemos a los parroquianos del bar donde Pepe hojeaba el *Marca:* miraban la pantalla de plasma en la que aparecía una cara obesa y llorosa en el plató de *Entre todos,* el espectáculo donde familias con hijos paralíticos y deudas, parejas al borde de un ataque de nervios y mujeres gordas y arruinadas acuden a los cantos de sirena de las rogativas patrocinadas por Televisión Española. A cambio de airear sus miserias reciben donaciones de los telespectadores que les sirven para comprar sillas de ruedas a motor o artilugios ortopédicos, pagar medicinas, facturas de la luz... la clase de cosas que parecen quedar fuera del renqueante Estado del Bienestar.

—¿Ha salido alguien de Yecla en ese programa?

—Qué va —murmuró Pepe.

Para descubrir si es grave la situación de carestía me reúno con José María, un hombre de fe católica y familia numerosa, que hace tres años decidió dedicar su tiempo libre a dirigir Cáritas. Entonces no sabía lo que le esperaba. Si los yeclanos que cayeron de la sartén de la clase media al fogón de las deudas no asisten a manifestaciones, tampoco confiesan su situación más que a los amigos íntimos que puedan echarles una mano. No es extraño que a José María le sorprendieran ciertas llamadas telefónicas cuando le tocó repartir alimentos y ropa de abrigo.

—Las familias están pasando penurias muy importantes —dice—. Las ayudas públicas están muy recortadas y a estas familias no les queda más remedio que pedir donde se les dé. En Yecla somos 35 voluntarios y a veces estamos desbordados. Hace tres años, cuando yo entré a dirigir Cáritas, el censo de familias a las que se atendía se componía de inmigrantes, básicamente. De Yecla había muy poquita gente, pero en estos últimos años la cosa se ha recrudecido de tal manera que, ahora mismo, mitad y mitad.

José María pertenece a esa rama de católicos que creen en el servicio a los demás y lo llevan a cabo con los actos, no con las palabras.

—Veo pedir ayuda para comer, ¡para comer!, a personas que habían prosperado como uno, gente que ahora necesita caridad para darle a sus niños un vaso de leche. Nosotros ofrecemos un servicio de ayuda material, pero también inmaterial. Por eso cuidamos la intimidad de estas familias. No los obligamos a ponerse a la cola.

Cae la noche y una furgoneta recorre el pueblo cuando las calles se quedan vacías. Aparca junto a un portal. Sale del vehículo una pareja de jovencitos con bolsas de plástico colgadas del brazo. Llaman a un timbre, alguien les abre, en el bloque se oye el ascensor. El resto de vecinos probablemente no sepa que una familia está recibiendo, en mitad de la noche, alimentos para pasar la semana. Y es que los voluntarios de Cáritas en Yecla han tenido que aprender a moverse como ladrones de bancos: con nocturnidad, discretamente y sin ser vistos.

EL FUTURO EN DOS PALABRAS

Van bien abrigados porque hace mucho frío, marchan camino de alguna parte. En los pueblos da la sensación de que la gente siempre se dirige a alguna parte. No se percibe el paseo como en las ciudades salvo en el Paseo, que para eso se llama así. Bajan esta avenida en cuesta y recalan en el parque con sus hijos pequeños, embutidos en ropa de abrigo que les confiere el aspecto de pequeños astronautas caídos del espacio. Se habla de la mancha de sangre con cierta fascinación y luego se habla de la Cúpula.

Yecla está coronada por una cúpula azul y blanca, la de la Basílica de la Purísima. Sirve de logotipo para el pueblo y confiere a lo que toca un aire de solemnidad. Así se llama la delegación yeclana de la multinacional Business Network International, que desembarcó hace un año. Cada semana, más de 6.300 grupos de BNI se reúnen en más de 51 países. La Cúpula, el grupo de Yecla, se define como una cadena de favores. Entra a formar parte un empresario de cada sector, previo pago de 600 euros de inscripción y 500 anuales, que van a parar a los puestos regionales, nacionales e internacionales y acaba a miles de kilómetros de distancia.

Esta forma de financiación levanta suspicacias de sistema piramidal y también resulta oscuro el funcionamiento: todos los socios tienen la obligación de asistir a desayunos semanales a las seis y media de la mañana. El premio: cada empresario consigue clientes que ofrece al resto de los empresarios. De ahí que sólo haya uno por rama, para evitar competencia.

En la mañana inaugural, Fina asistió como invitada. Fina es una mujer con estudios, que ha prestado su ayuda para este reportaje con mucha información. Se dedica a gestionar los ERE en Yecla, así que ha tenido mucho trabajo en los últimos años. Fina se acercó a la jornada inaugural por curiosidad y se llevó una sorpresa que no se le olvida: una cola de 300 vehículos desfilaba a las seis de la mañana en dirección a la finca de las Moratillas, de la ganadería de Nazario Ibáñez, lugar elegido para presentar la organización. Lo que pasó allí le pareció pintoresco, por decir algo. Los empresarios locales subían al escenario para hablar de sus servicios, se repartían tarjetas de visita a diestro y siniestro entre personas que ya se conocían, y flotaba en el aire resonante de aplausos la electricidad del entusiasmo.

—Ahí es donde yo notaba cómo necesita la gente agarrarse a algo. No sé si funcionará o no, pero me impresionó eso, el entusiasmo —dice Fina.

La Cúpula imparte enseñanzas de marketing y gestión empresarial a cambio del pago de las cuotas. Crea un microclima de contactos compartidos, tráfico de influencias y optimismo. Deja en el resto del pueblo un tufo entre la envidia y el recelo. Algunos describen la Cúpula como si fuera una secta. No es menos cierto que muchos quisieran entrar. L. A., que pasea a su hijo en un carrito, lo admite a cambio de omitir su nombre. También R. O. y J. S., otros dos padres que rondan por ahí.

Pero no es el único camino al futuro que los pilla con el pie cambiado.

El lenguaje popular adopta términos nuevos con fascinación. Cuando Fukushima estalló, todo peatón usaba expresiones como yodo radiactivo o fusión del núcleo; con los estragos financieros nos habituamos a hablar de prima de riesgo o deflación anual. Hace un año brotó en Yecla otro tecnicismo rimbombante. Como pasa con los rumores sobre el charco de sangre, esta palabra iría de boca en boca hasta que cada cual tuviera su opinión.

—Grafeno —pronuncia el cuidadoso José María.

—Grafeno —murmura el irónico Paco.

—Grafeno —deletrea el entusiasmado Bernardo.

—Grafeno —masculla el malhumorado Pepe.

—¿Grafeno? —ríe el dandi Chinchilla.

Todos han aprendido a decir *grafeno* porque dos jóvenes del pueblo han traído la promesa de una fábrica que dará trabajo a seiscientas personas. Seiscientos puestos que, en el esquema dominó de Quintanilla, podrían tener un efecto balsámico en toda la estructura.

El grafeno le valió el Premio Nobel a su descubridor en 2010. Es una sustancia de carbono que se va a cotizar en las próximas décadas por encima de su primo el diamante: sus aplicaciones en el mundo de la electrónica van de las pantallas de plasma flexibles a la micromedicina. El problema es que se produce en muy pequeñas cantidades.

Pues bien: dos yeclanos jóvenes, hijos de un empleado de la banca implicado en un caso de estafa, dicen haber descubierto un método para fabricarlo en masa y han creado una empresa, Graphenano, para poner en marcha el proyecto.

Martín Martínez Rovira es el presidente de la compañía y prometió que instalaría reactores en una de las naves vacías que dejó la ruina. Dice que lo hará así por amor a su pueblo, aunque asegura que recibió ofertas para llevar las instalaciones al extranjero. Durante el último año ha ofrecido, junto a su hermano, ruedas de prensa con el alcalde. Han hablado de grandiosos inversores y de lo que más toca la fibra sensible: de puestos de trabajo.

Los yeclanos esperan que ocurra algo, escépticos o entusiasmados. Hay quien piensa que es imposible que dos hijos de vecino hayan hecho un descubrimiento en la línea del Nobel. Otros achacan a la genética de los hermanos una razón para sospechar. Desesperado por la situación, un lector de elperiódicodeyecla.com se expresaba en estos términos en los comentarios a la enésima noticia sobre Graphenano:

—Se han utilizado los medios para generar informaciones torticeras, para crear expectativas vanas, para difundir ilusiones con no sé qué objetivo. ¿Dónde está aquel proyecto megalítico, dónde están aquellos contratos importantísimos que aseguraban tener, dónde está la nave que, al no ser factible en Yecla, proyectaban construir con urgencia en otro lado? Lo siento mucho, pero como lector asiduo me sentiré defraudado si no hay una explicación contundente sobre lo que realmente ha sucedido.

Pero otros están dispuestos a creerlo pese a todas las suspicacias. La palabra trabajo se ha convertido en un maná, y el maná siempre lo traen mesías inesperados. Los directivos de Graphenano achacan la lentitud a la poca ayuda institucional y a problemas burocráticos. En la elección de la nave para instalar los reactores hay un simbolismo importante: quieren la que ocupó Gran Fort, la fábrica boyante cuyo hundimiento asocian los yeclanos al inicio de la calamidad. Antes de que esta revista vaya a imprenta, recibo una llamada con noticias de última hora: Hacienda embarga a la empresa Graphenano.

DESPEDIDA

Si, como dijo Paco, la crisis fue vivir exageradamente bien, este pueblo representa en 2014 la zona cero, el foso donde han de ponerse los cimientos de lo que vendrá. Creía que el misterio de la mancha de sangre quedaría sin resolver y entonces fui a despedirme de él. Me recibió amablemente y me presentó a sus hijos. Cuando me iba, salió un momento a la escalera.

—A ver, periodista, ¿te has enterado ya de lo que era el charco de sangre?

—No.

—¿No?

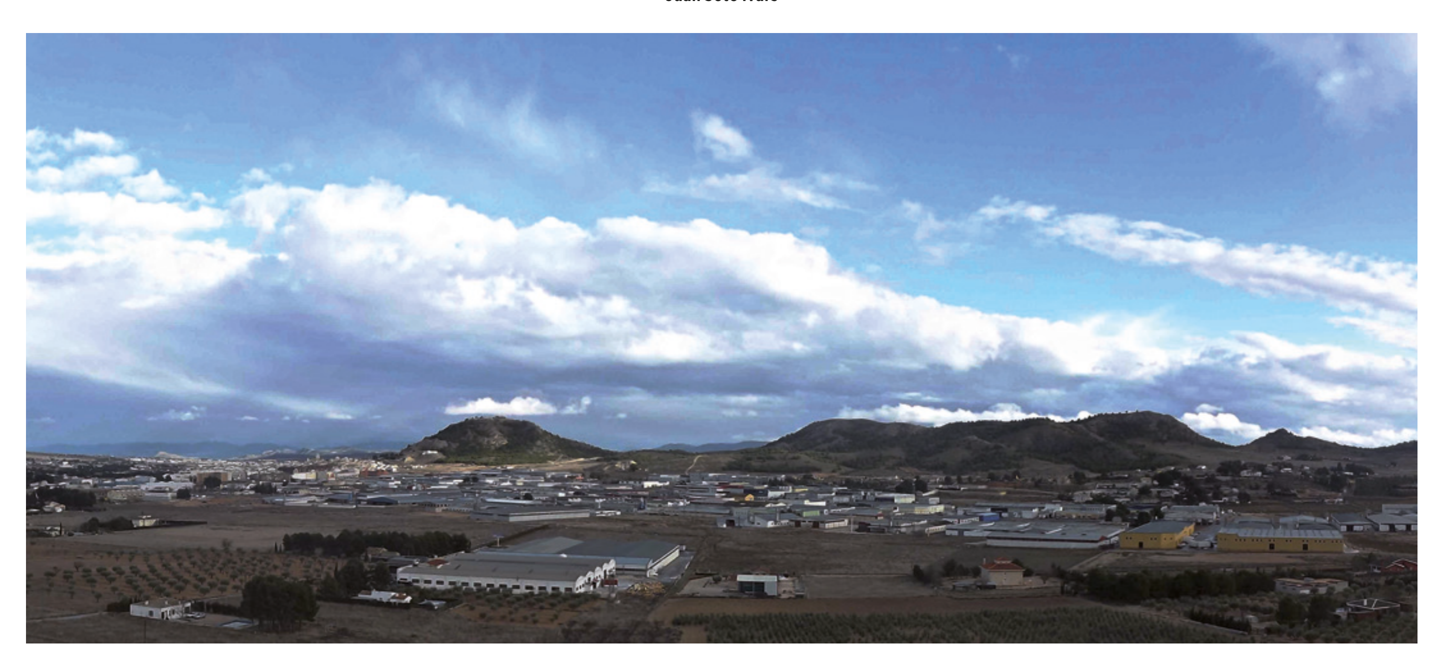
Se queda callado, sonríe desafiante. Si quieres darle misterio, adelante, pienso, pero tengo que estar en la estación de Villena en 40 minutos. Percibe la prisa y lo explica con fingida resignación:

—Unos tíos borrachos volvían en coche por la carretera y atropellaron un jabalí. Los muy brutos lo echaron al maletero y aquí delante, en la puerta del colegio, lo degollaron y se lo llevaron a casa. Ya ves tú: ni rumanos asesinos, ni una mano en un contenedor, ni nada de nada. Te vas a quedar sin reportaje.

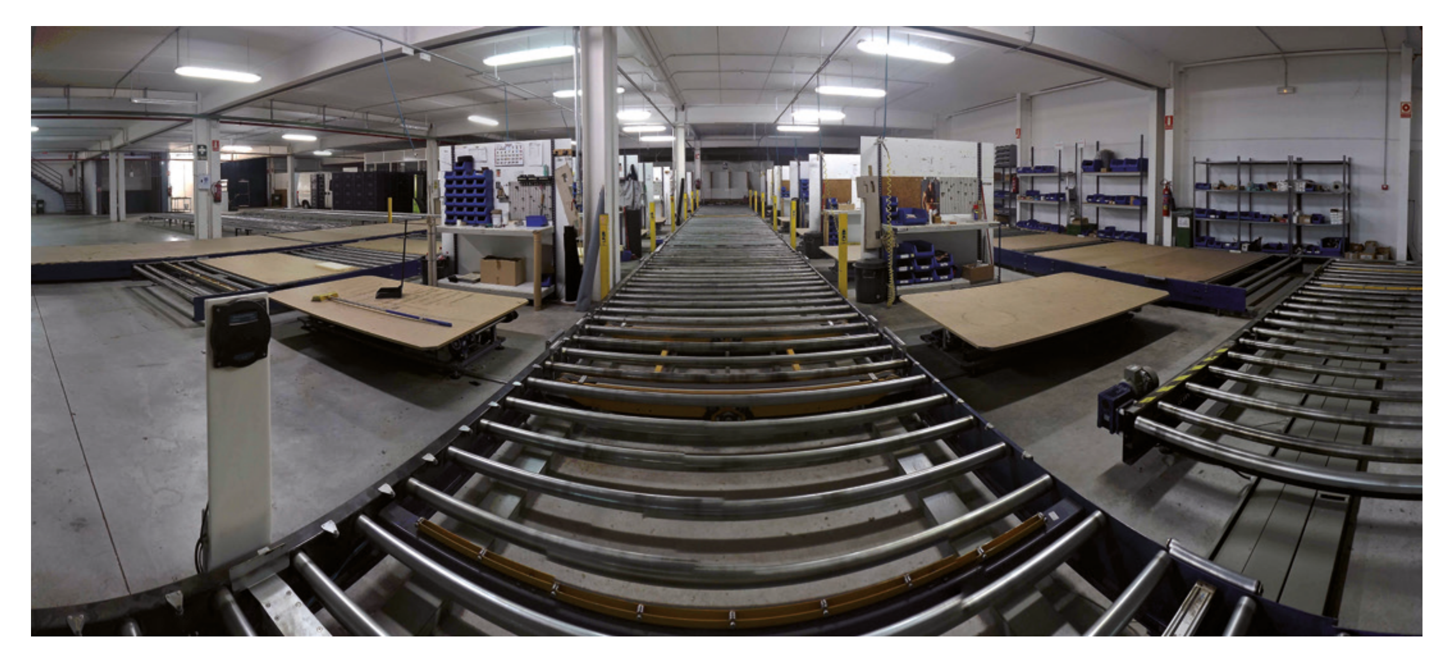
En absoluto, pienso. Rumores primero, miedos después y un gran alivio para terminar, en torno al foso de la zona cero. Es mucho mejor así.

Juan Soto Ivars (Águilas, Murcia, 1985) es escritor y periodista.
Es autor de las novelas *La conjetura de Perelman*, *Siberia* y *Ajedrez para un detective novato* (Premio Ateneo Joven de Sevilla 2013). Vive en Barcelona.

Jaime Díaz Morales (Yecla, 1991) es fotógrafo. Vive a caballo entre Yecla y Murcia, donde estudia traducción e interpretación de inglés y francés.








DIARIO
DE UNA MUJER
CASADA
Macha Méril. Jean-Luc Godard




EDIPO
SÓFOCLES | HÖLDERLIN
Edición trilingüe

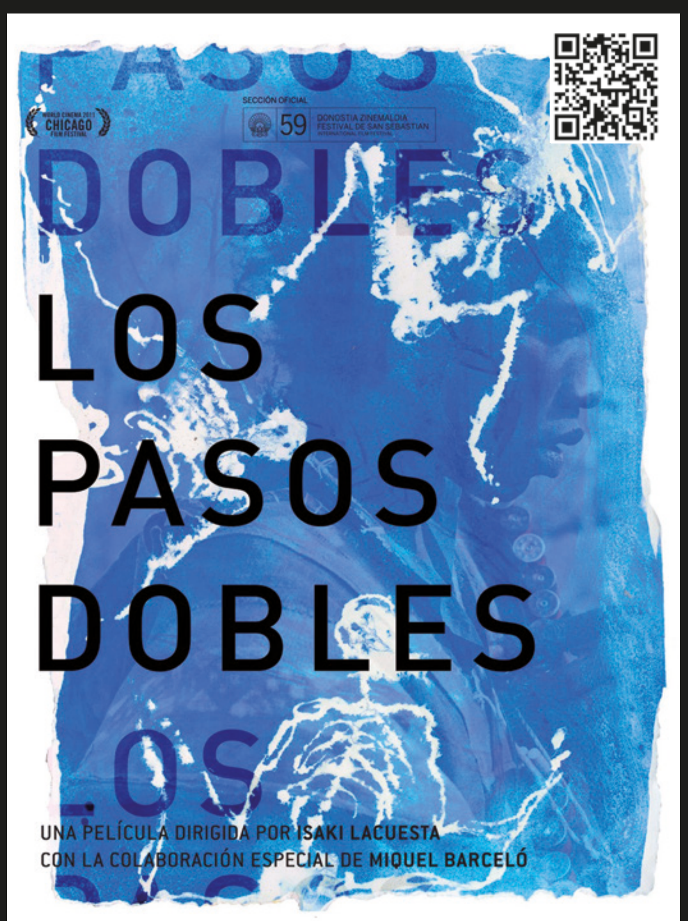

PASOLINI
EDIPO RE
LAOFICINA








Mientras tanto...
Iván Zulueta


SECCIÓN OFICIAL
59
CHICAGO
LOS
PASOS
DOBLES
UNA PELÍCULA DIRIGIDA POR ISAKI LACUESTA
CON LA COLABORACIÓN ESPECIAL DE MIQUEL BARCELÓ

PROFUNDIDAD HORIZONTAL

Constantino Bértolo

La profundidad horizontal es un estado mental, es decir, una situación social, es decir, un horizonte de expectativas, es decir, un estilo literario, de hablar (demasiado), de pensar (poco), de imaginar (o no imaginar). Es la herramienta retórica y mental propia del desclasado o desclasada que ha visto cómo han culminado con autosatisfacción sus esfuerzos por adentrarse en la cultura dominante (se me perdone la redundancia, pues haber no creo que haya otra). Y téngase en cuenta que bien podría afirmarse, plagiando un poco a Dámaso Alonso, que España, al menos a partir del desarrollo económico de los años sesenta, es un país con más de veinte millones de desclasados (de la alpargata y la boina al "Adelante, hombre del 600, la carretera general es tuya"). Utilizada en campos muy diversos, es sin embargo en los espacios de la política y la cultura letrada donde se despliega con todo su esplendor. Si en lo político esta profundidad se muestra como elemento básico de la expresión cínica, en lo literario –espacio en el que se sitúa esta reflexión– su presencia se hace ver bajo el ropaje y cobijo de una retórica vanidosa, respetable y humanista (y de nuevo perdón por las redundancias). La profundidad horizontal como la condición intelectiva propia de un tipo de escritura que hoy despliega, con notable profusión, éxito comercial y reconocimiento académico, sus trascendentes aunque vacuas evacuaciones reflexivas en el interior de nuestro maltrecho ecosistema cultural. La profundidad horizontal como instalación ideológica, punto de vista, posición, pose y postura que es correlato no tanto de una visión del mundo sino de su viceversa, es decir, de un cómo se quiere ser visto, observado, juzgado o nombrado dentro del campo cultural. Una forma de ser, de estar y, sobre todo, de aquello que en los viejos manuales de educación y buenas maneras se llamaba el saber estar: una sabiduría o inteligencia social, es decir, el bienestar mental e intelectual al alcance de todas aquellas personalidades culturales que han alcanzado en nuestras sociedades comunicacionales sus últimos objetivos y sus metas más altas: la colaboración semanal en los medios de mayor circulación, predicamento y prestigio, y el comentario magistral y bien retribuido en la cátedras a todo color de papel cuché.



Dibujo de Juan Zamora

No se crea que tan horizontal osamenta mental se corresponde con ninguna estrategia de conquista, desembarco o invasión, sino con astucias y pericias de toma de posesión, asentamiento y fortificación, porque el necesario arribismo y trepe ya fue en un momento anterior, y ahora se trata de permanecer y perseverar en lo alto del pedestal. Producto de una cultura post-lucha de clases, bebe más del instrumental propio de la guerra de posiciones –trinchera, vigilancia, tráfico de información e intendencia– que del despliegue de recursos agresivos. Más la frase sentenciosa que el adjetivo cruel, más la noble tradición que la seductora ruptura, más lo *cult* que lo *pop*, más el bombardeo que la ametralladora, más el lenguaje de Estado Mayor que del comando infiltrado o clandestino.

Pues la escritura de quienes practican esta profundidad horizontal es la pertinente y adecuada para quien ya goza y usufructa un lugar en el sol de la cultura y sus terrazas. Lugar merecido o no, honesta o deshonestamente logrado, lo importante –sin despreciar las marcas y cicatrices que todo trayecto acarrea y supone— es esa sensación de vértigo y riesgo que acompaña al triunfo en sociedades donde es difícil hacer diferencias entre una escala de valores y la simple moda o tendencia, y en donde, si hasta todo lo sólido se desvanece en el aire, imagínense qué pasa con lo que gaseoso nace y gaseoso es y sólo por gaseoso existe. Porque la profundidad horizontal nace precisamente del miedo a no estar a la altura del acomodo logrado, del miedo a descender, a caer en la irrelevancia sociocultural y sus efectos colaterales: el olvido, la mengua social o económica, la invisibilidad, el ayer se fue, el ninguneo. Lo curioso, antisimétrico o paradójico es que sea precisamente por miedo a descender o a perder altura por lo que se recurre a lo profundo como salvaestatus, flotador y bandera.

Dícese de lo profundo, en el campo de las humanidades, que es aquella cualidad que sustenta lo que es difícil de abarcar, alcanzar, comprender o expresar. Lo profundo casi como sinónimo de verdad o de lo verdadero, de una verdad humana que aun teniendo su razón en el conocimiento, la reflexión y la ciencia, al parecer siempre va mucho más

allá y se muestra humanamente inaprehensible. Lo profundo como esa región misteriosa en donde toda meta y sentido tendrían su lugar y morada. Profundo, leemos en el Diccionario de María Moliner como lo "no superficial; no fácil de desaparecer o ser olvidado", "lo que penetra mucho hacia abajo o hacia el interior de la cosa de la que se trata"; "se llama mirada profunda la de una persona que mira con expresión de estar observando lo íntimo de la cosa o persona examinada; es decir, lo profundo como una condición, una capacidad, y una forma de expresión. Profundidad por consiguiente, como la facultad propia de intelectos agudos o penetrantes pero también de aquellos que o bien desentrañan lo íntimo u oscuro, o bien, aun no haciéndolo, ponen expresión de estar en ello. La profundidad por tanto como mirada penetrante pero también como mera expresión o apariencia, es decir, como escritura. Del interior de ese espacio hueco y vacío que une y separa a una mirada de otra —la real y la ficticia— emerge la profundidad horizontal: ese fondo de cristal de la barca de recreo que navega por las superficie pero permite al turista intelectual poner gesto de estar descubriendo los misterios que el fondo del mar guarda al alcance tan sólo de unos cuantos submarinistas privilegiados.

La poética al uso de quien practica esta náutica escritura consiste en echar sal a la sal, agua al agua, adjetivo al adjetivo, pluscuamperfectos al sustantivo, subjuntivos a la voz narrativa, conversación al vino, y valor de cambio y distinción al púlpito, catecismo o cátedra desde el que se ejerce como figura pública. Como epistemología recurre al escepticismo dogmático, al neoliberal intercambio de decantamientos y opiniones y al juego de la oferta y la demanda. Dice ahora que "la memoria es aquello que queda después del olvido" de la misma forma que podría decir mañana que "el olvido es lo que queda después de la memoria", o dice aquí que "la inocencia es una forma del amor" del mismo modo que podría decir allí que "el amor es una forma de inocencia", y maneja y adapta sin reparo el campo semántico de la tópica y funeral condolencia "Te acompaño en el sentimiento" para toda ocasión, coyuntura o suceso: si hay crisis, muestra duelo; si hay euforia, reclama prudencia; si hay marejada o peligro de ahogamiento, no duda en ofrecer agua, y si sucede lo inevitable, demanda calma y epitafio ajeno.

Condición de una escritura que necesita poner de manifiesto la acumulación primitiva de capital simbólico que detenta y administra, así como su buena y generosa disposición para compartir sus múltiples relatorios y saberes; si bien el avaro instinto de exhibición que la define y se impone a quienes la practican hace que se dirijan, siempre y ante todo, hacia la rentabilidad a corto plazo y el acaparamiento más coyuntural: de Nietzsche se quedan con lo cursi, de Kafka prefieren el ruido al silencio, de Rilke la rosas sin sangre, de Galdós los pobres, con Steiner se desmayan, de Gil de Biedma plagian las ruinas, de Faulkner el gesto, de Benjamin las citas, de Platón las sombras, de Žižek el run-run, de Camus casi todo, de Benet el punto y coma, de Marsé ni te cuento, de Onetti menos de lo que dicen, de Sartre nada, y de Marx lo menos posible.

Sin embargo, y a pesar del misterio que supone una profundidad que se desliza y fluye dejándose llevar por la corriente dominante, el resultado es más resultón de lo que en principio —y final— podría suponerse. Permanecer es la tarea, y en el empeño esa escritura acaba por adquirir esa apariencia propia de quien "mira con expresión de estar observando lo íntimo de la cosa o persona examinada". En culturas literarias como las nuestras, que siguen encontrando sus fundamentos en lo alto y profundo, tales escrituras llueven sobre mojado y encuentran unas muy favorables condiciones de recepción porque lo profundo o su apariencia continúan siendo entre nosotros valores sólidos aun en tiempos tan líquidos o espumosos. El canon español —que viene de Trento y no sabemos hacia dónde viaja— ama, avala y reproduce lo profundo. Que el ligero Jardiel Poncela se reedite mientras el profundo Unamuno encuentra poco hospedaje editorial no deja de ser una coyuntura pasajera. Cervantes es el Cervantes que con la muerte de Don Quijote se reconcilia con lo eterno, y Lope, aun con tanta comedia, no consigue dejar de ser Lope. Garcilaso es Garcilaso porque nos duele su dolorido sentir, y leer a Bécquer más allá de la adolescencia es indudable que otorga poco espesor cultural. Ortega de acuerdo, pero recordando que no todo Ortega es Ortega. Valente por supuesto, e incluso Blas de Otero, pero Gloria Fuertes, a pesar de su gracia, qué quieres que te diga.

Detectar hoy la profundidad horizontal, más que un especial esfuerzo requiere un poco de atención (un bien escaso en estos tiempos de prisas y fugacidades). A quienes practican tan ladina disciplina se les reconoce por el entusiasmo con que sus víctimas subrayan sus frases y sintagmas (el subrayado como grado cero de la lectura, la cita ejemplarizante como *auctoritas* para los funcionarios de la crítica). El uso de las grandes palabras vacías los delata; la búsqueda del abalorio semántico, del espejuelo verbal y de los ecos y pompas más predecibles de la lengua los señalan. Destacan por su afán de presentar como misterioso lo evidente, como desconocido lo obvio, como oscuridad lo oscuro, lo complicado como complejo. Nos descubren, no ya el Mediterráneo, sino que el Mediterráneo es el mar más mediterráneo de todos los mediterráneos, que la democracia es la forma más demócrata de democracia, y aprovechan que el Pisuerga pasa por Berlín o Greenwich Village para entrar a toda pluma en los afamados terrenos de algunas de esas cuestiones que —como el Arte, el Mal o la inefable Condición Humana— los encandilan y enmayúsculan. Encantados de haberse conocido, se sostienen sobre una escritura que no encuentra resistencia en lo real porque sustituye a lo real, lo abduce, lo aplana, lo horizontaliza. Una escritura con red que ante cualquier peligro echa mano del listado tópico y tradicional del humanismo más rancio, inerte y homologado. La suya es la catadura estética de quienes viven de sus rentas culturales, manierismo conceptual que trata de erigir en bello lo cursi, en belleza lo bonito, en memorable lo banal. Efectismos sin causa, virtuosismo ensimismado. Agua que nunca se moja, que no llama al pan Antonio o César Antonio, ni llama Enrique ni Rafael ni Javier al vino. Siempre sobreviviendo en los pronombres y nunca, por pereza, cobardía, estrategia o conveniencia, en los nombres. Lenguaje de monaguillo con ropajes de pontífice. Y nosotros tan ateos, afortunadamente. Pero tan desclasados, profundos y horizontales como aquéllos, éstos y los otros, porque al fin y al cabo todos bebemos en las mismas fuentes y en las mismas aguas y nadamos en las mismas piscinas.

Y quien esté libre de profundidades que rompa los silencios que nos atan.

Nosotros, me temo, no somos Espartaco.

Constantino Bértolo (Lugo, 1946) es crítico y editor. Ha sido director de Debate y de Caballo de Troya. Su último libro publicado es *La cena de los notables* (Periférica, 2009).

ENSAYO SOBRE EL PLAGIO A PETER HANDKE

Ray Loriga

"Un autor que es fácil de imitar no merece ser considerado como tal."
Peter Handke

Detrás de las fábricas de colchones están también los recuerdos de viajes parecidos. Ahora, desde la ventana del hotel en Bogotá, veo el monte y la jungla, de la que brotan rascacielos iluminados, pero lo que se repite no es esta visión (podría repetirse, estuve aquí antes), sino el monótono correr del tren desde Monfragüe, Plasencia, en el camino de vuelta hacia Madrid. Apenas un viaje de unas horas que, a pesar de su aparente intranscendencia, un vuelo transoceánico no ha conseguido borrar. Eso fue apenas ayer, la semana pasada, pero todo ha cambiado tanto que desconcierta y atrapa, como esas cintas pegajosas que cazan moscas.

La estación de Monfragüe a las diez de la mañana está casi vacía, en el andén sólo hay una mujer joven con una pequeña maleta y tres septuagenarios sentados en un banco, charlando animadamente. Son dos mujeres y un hombre y la conversación gira en torno a distintas enfermedades y al efecto secundario de los medicamentos destinados a curarlas o al menos a paliar sus devastadores efectos. Es una hermosa mañana soleada y el campo está verde y tranquilo. El cielo despejado. Hay latas de pepsi esparcidas por las dos vías y bolsas de patatas y envoltorios de chocolatinas. La estación es una casita de dos plantas, en la que aparentemente sólo hay una señora detrás de una ventanilla de billetes. Luego aparecerá un jefe de estación con gorra y banderola, guapo, tirando a alto y con un soberbio bigotazo de aires mejicanos. Inesperadamente, en el balcón del segundo piso aparece una mujer limpiando la barandilla. Se gira y mira a lo lejos, hacia el recodo en el que se pierde de vista la vía, como si intuyera ya la llegada del tren. Me pregunto si escribir "pepsi" al hablar de Monfragüe es pop, como juntar Logroño y jukebox, no lo creo, tampoco creo que fuese pop entonces. Tratándose de Handke, rock en todo caso. Todas estas impresiones, los objetos de consumo, la música popular, los extranjerismos, las referencias culturales globales, se han normalizado tanto en el lenguaje y en el paisaje que hace tiempo que pienso que carece de sentido hablar de ello. El tren llega puntual, y sólo subimos tres. La mujer mayor sube sola y sus dos acompañantes prometen recogerla el lunes en Salamanca. Hoy es sábado. Los tres subimos por puertas distintas, tratando supongo de no molestarnos.

Cuando quiero darme cuenta estamos frente a la sierra de Gredos. El tren no tiene cafetería y la estación no tenía quiosco, así que voy sin café y sin periódicos, lo cual rompe mi rutina, y no sé decir en qué he pensado en ese tiempo, entre Monfragüe y Oropesa, aunque estoy seguro de haber sentido una náusea severa, una extraña opresión, y una profunda tristeza que de pronto desaparece como si nada. Es entonces cuando, contrario a mi costumbre, saco un cuaderno de notas y empiezo a apuntar. Una vez escribí que rara vez utilizo notas al escribir y sin saber por qué decido cambiar de costumbre. Me prometo con exagerada solemnidad utilizar estas notas para escribir más tarde (ahora), y es entonces cuando recuerdo a Peter Handke. También recuerdo a Azorín, pero eso es inevitable, me pasa siempre que viajo por España lejos del mar. ¿Por qué me resultó en su día tan exótico leer a Handke hablando de mi país, el mismo que ya conocía, el que había recorrido de niño en el asiento de atrás del coche de mi padre? ¿Y por qué me produjo entonces, y ahora al recordarlo, una sensación de consuelo? Tal vez porque era el mismo escritor que había relacionado con una experiencia muy lejana y que sin haberlo esperado, al girarme, caminaba muy cerca de mí. El escritor de *El chino del dolor, La mujer zurda, Ensayo sobre el cansancio, El miedo del portero ante el penalty*, estaba de repente en Soria. Quiero creer que me vi sorprendido por la cercanía de su presencia y por ninguna otra cosa, al fin y al cabo era demasiado joven y crédulo entonces como para ser ya un snob. El tren sigue, y apunto carteles, Bicicletas Clemente, Jamonería La cepa ibérica, Cerámicas Cienfuegos, sin saber qué hacer con ellos. De cuando en cuando un graffiti, una fábrica, una cementera, hasta cuatro o cinco vacas y dos hombres y un niño paseando tranquilamente a caballo. También pájaros y aves rapaces. No soy experto en esa materia, y me siento incapaz de dar sus nombres precisos. No creo que me equivocase con las golondrinas, pero con las rapaces seguro que sí. Nada consigue distraerme del todo de Handke.

Llego a la conclusión, prematura, de que se plagia mejor cuando no se relee. Es decir, a escondidas del texto original. Puedo estar muy equivocado, pero para saberlo hay que tirar de ese hilo. Esta impresión se basa, creo, en que aquello que leímos hace tiempo está ya de alguna manera distorsionado, tanto por nuestra experiencia como por lo impreciso de nuestro recuerdo. Tal vez ni siquiera se asemeje demasiado lo escrito a lo pretendidamente plagiado, y esta puede ser la única manera de plagiar con cierta destreza. Ahora bien, para empezar, habría que plantearse por qué plagiar y si es realmente necesario. De que lo era al principio me caben pocas dudas. Es raro, por no decir insólito, el escritor que no responde como un cachorro a los gestos de sus mayores e intenta repetirlos, al fin y al cabo el aprendizaje en cualquier tarea tiende a ser obligatoriamente mimético, pero ¿y después? A un autor con cierta trayectoria, buena, mala, regular, pero asentada a la postre, se le supone ya una voz, ¿Propia? Si no original, tal cosa no es posible, sí al menos formulada a su imagen y semejanza. Una identidad. Con lo que es fácil concluir que a esas alturas, o bajuras, un escritor podría lícitamente plagiarse a sí mismo. Otra cosa es si eso tendría sentido. Y sin embargo rebrotan las antiguas lecturas como fantasmas reclamando su nombre. En eso andaba pensando cuando pasó por delante de mi ventana el castillo de Torrijos, cuyo nombre me apresuro en apuntar sin saber

tampoco qué hacer con él. Tampoco me preocupa, al tratarse de un viaje en tren, sólo el detalle estaría fuera de lugar pues traicionaría la secuencia lógica de la mirada. El silencio del tren, interrumpido por el sonido tenue aquí y allá, de los mensajitos, los whatsup, o los juegos de las distintas terminales portátiles, lo inunda casi todo. Recuerdo cuando el ruido de los trenes era otro muy distinto y el viento entraba por las ventanas. Eran sin duda otros viajes. No es cuestión de nostalgia, se trata sólo de constatar, desde la experiencia personal, una diferencia. Es un hecho que los trenes ahora no suenan.



Dos mujeres hablan en el vagón y creo que son las primeras palabras que escucho en al menos una hora de viaje. Al mirar una urbanización de tamaño considerable, una de ellas dice: Cuánta gente vivirá ahí. La otra responde: Demasiados.

Esto también lo apunto, para que nadie piense que me invento los diálogos. Volviendo a Azorín y a Handke, los dos únicos autores que me he permitido mencionar en este viaje (todo juego precisa de reglas), su lectura me resulta tan lejana que entra de lleno en lo que podría considerar asunto de plagio ideal. Me explico. Pienso que cuando la lectura se ha difuminado, ha perdido sus contornos exactos, se convierte en sensación y esa es la herramienta perfecta para consumar el crimen. Si es que plagiar fuese un crimen. Paso por delante de otro cártel en una fábrica o almacén, que me hace sonreír: Tapón Spain. Está un poco más allá de Mazarrón y me imagino que se dedican a hacer tapones, pero el nombre de la empresa da para más, aunque en otras páginas. También apunto una pintada que leo en un muro: Street terrorista. Después veo pasar un cementerio, un silo, una fábrica de colchones, un campo de amapolas y margaritas. Y de la nada sale un humilde multicine de dos salas, sin carteles a la vista y la reja echada. Son sólo las once y media de la mañana así que no puedo asegurar si está abandonado o naturalmente cerrado hasta la sesión de tarde. El multicine está junto a una hilera de chalets adosados a medio construir.

Una de las mujeres vuelve a hablar: Adosados, dice, con evidente desprecio. En la ventana desfilan una pequeña ermita y torres del tendido eléctrico con sus correspondientes nidos de cigüeña.

En Bogotá estalla una violenta tormenta de verano. Los rayos iluminan los cerros de Monserrate, la luz de la habitación parpadea. Llueve a cántaros. Son las siete de una prematura noche cerrada. El rascacielos frente a mi ventana se ilumina con un juego de luces cambiante que de pronto pinta mariposas en la fachada y al rato nubes, flores o peces. Es el único edificio parecido de la zona y se ve fuera de lugar, un futuro que nadie ha pedido.

Me asalta ahora una duda acerca de la identidad antes mencionada referida a la escritura. ¿Resulta conveniente, o saludable, o siquiera interesante, que el escritor sea, en determinado momento de su formación, del todo impermeable?

Es de temer que eso convirtiera su escritura en un circuito cerrado, como las fuentes de los parques que disparan pomposas sus chorros de agua reciclada, o los astronautas que beben su orina destilada y purificada un día tras otro. Y después, de esa duda, otra inquietud. ¿Sería del todo insensato pensar que la escritura sólo se acerca y finalmente se nutre de aquella otra escritura que le era afín, para empezar? ¿No será que existe una predisposición a tal autor o tal otro, fruto de un impulso, por así decirlo natural, y por tanto propio, perteneciente incluso en su primer balbuceo a la tan cacareada identidad?

Cuando un futbolista hace un remate de chilena ¿está realmente imitando, o es que una vez que el balón ha sobrepasado la zona natural de disparo, no encuentra otra forma de golpearla?

Se me ocurre que tal vez algunas identidades han sido plagiadas en el limbo de la escritura, o por así decirlo duplicadas. Esto no acerca en absoluto el mérito ni la calidad final de dos escrituras, pero podría al menos explicar su afinidad.

En el tren, sin que pueda darme cuenta, el campo ha terminado y comienzan las largas afueras, las ciudades dormitorio, los enormes centros comerciales. Me doy cuenta de que Extremadura ya se ha acabado.

¿Qué causaba la náusea y el malestar del inicio del viaje? La mañana ya era hermosa entonces y no ha cambiado, el paisaje en la ventana varía sin grandes sorpresas, nada en realidad que no haya visto antes mil veces y sin embargo el dolor era real y ahora se ha desvanecido. Pasaba también entonces, cuando niño, sólo que entonces no le buscaba explicaciones, lo aceptaba. De niño se aceptan las cosas de dentro sin preguntarse nada, se pregunta uno por todo aquello que es mecánico, las máquinas, los días, el sol, la luna, las mareas, por todo lo que está fuera y es ajeno y funciona a nuestro pesar, incluidos los demás y sus actos. Por qué lloran parece una pregunta sensata, pero nunca por qué lloró o por qué al final del domingo el espíritu se muda y se va a un lugar muy oscuro y por un instante no pensamos que sea posible recuperarlo. De niños no preguntamos hacia dentro sino siempre hacia afuera. El adulto se sorprende siempre preguntándose algo a sí mismo, algo que no tiene otra respuesta que el desconsuelo de saber la respuesta imposible. Pero al igual que cuando niños, en un segundo, las dudas se disipan, las preguntas se agotan, el espíritu regresa.

De niño solía cruzar las calles sin semáforo a la sombra de otro peatón que me

Ilustración de Radoman Durkovic

pareciera más mayor y avezado en el peligroso arte de cruzar entre el tráfico. Lo he recordado hoy mismo al ponerme al cobijo de un lugareño mientras cruzaba la avenida Diez de Bogotá, plagada de coches y motos y microbuses atiborrados. Tal vez por eso el plagio. Protección y recuerdo enredados como los cables de un circuito destinado a mover las acciones del pensamiento de lo propio. Poco importa si es lícito o no. La seguridad es causa suficiente. La seguridad una vez asumido el riesgo de cruzar entre los coches. Hay que considerar el valor de la empresa. ¿Seguridad? Puede que esta sea una palabra demasiado exacta y osada o al contrario, ilusa e ingenua. ¿Qué seguridad puede haber en la escritura? Y de haberla, cómo no despreciarla. El plagio sin duda debe responder a otra causa. Algo más similar a la infección.

Veo un puente azul de hierro, por el que cruzan unos ciclistas a pie con sus trajes llenos de marcas comerciales, iguales a los de la tele. Llevan sus bicicletas al lado, mansas, como perros amaestrados. Desde esos puentes escupíamos a los coches cuando éramos niños.

De pronto entiendo por qué me había jurado no escribir nunca sobre notas tomadas hace tiempo (y hace tiempo bien pueden ser tres días), estoy en Bogotá escribiendo sobre un viaje de Monfragüe a Madrid y las notas se difuminan, me cuesta seguirlas. No hay rastro de la náusea, que ha sido sustituida por el mal de altura y una extraña y muy agradable sensación de calma. Tampoco la náusea parece ahora real, aunque sé que lo fue y sé que volverá, si no idéntica sí transformada en otra náusea plagiada de la anterior. Seguir mis notas me resulta tan difícil como recuperar ese viaje en tren del pasado. Y sí, tres días es el pasado, esta mañana es el pasado, hace un rato es el pasado.

El hotel Tanquedama es tan grande que se puede pasear durante horas arriba y abajo sin salir de sus soportales, de sus tiendas y salones de actos, de su casino, de sus cien restaurantes de comida basura. Se olvida uno rápidamente de lo que antes tanto le inquietaba. Desaparece el miedo a repetir lo ya pensado, lo ya supuesto, lo planeado. Por un instante el plagio no importa, o al menos no es asunto mío, y sin embargo hay que continuar. ¿Por qué? Porque figuraba en el enunciado no impuesto sino libremente, o eso pareció entonces, elegido. Pero el hotel Tanquedama está en Bogotá, tan alto y tan lejos del enunciado. Hay que volver al tren como cuando en una parada se sale a fumar con el pie dentro del vagón para no quedarse en tierra cuando suene el silbato. Al fin y al cabo ese tren llevaba de vuelta a casa, y siempre hay que volver.

No quedan señales del campo al llegar a Leganés, el viaje se da casi por terminado cuando todo recuerda ya a la ciudad de destino. El pensamiento se detiene mucho antes que el tren, se asusta y se esconde, lo familiar lo aplasta.

Infección no puede ser. Resultaría demasiado fácil, y fácil nunca ha sido. La náusea amenaza con volver, el espíritu se debilita. ¿Cuánto dura el coraje, sea este prestado o no? ¿Es eso el plagio, un coraje prestado? Seguro que no. Tampoco un amor, ni un hurto, ni desde luego un homenaje. ¿Es posible plagiar? Seguramente tampoco. Entonces, qué triste sería siquiera intentarlo. El imitador no es un doble, el doble consuma el engaño de pasar por el otro, el imitador conoce sus límites, parodia, no pretende ni por un momento ser. Así el niño en su juego no simula. El niño tampoco recuerda, la ansiedad lo consume todo. El próximo juguete, el próximo verano, el próximo partido, algún día un beso. El niño cuando está triste no repite una sensación, su tristeza es siempre nueva, presente. El niño no es el doble de nadie.

La escritura, ¿debería aspirar a tanto?

Al entrar en Atocha el pensamiento ya no sirve y se camina derecho hacia la salida, que es en realidad la entrada a la vieja casa. El lugar de partida. Casilla uno.

En Bogotá ha dejado de llover y la noche está tranquila. El rascacielos ha apagado sus mariposas y sus nubes y ya es sólo un edificio de oficinas a oscuras, con apenas tres o cuatro ventanas encendidas.

Peter Handke es inocente y yo espero serlo también.

Ray Loriga (Madrid, 1967) es escritor, guionista y director de cine. Entre sus novelas destacan *Lo peor de todo* (1992), *Héroes* (1993), *Tokio ya no nos quiere* (1999), *Trífero* (2000). Ha dirigido los largometrajes *La pistola de mi hermano* (1997) y *Teresa, el cuerpo de Cristo* (2007). Acaba de publicar *Za Za, emperador de Ibiza*.

EL REVIVAL DE LA NOVELA SOCIAL

Gonzalo Torné

AÑOS "INTERESANTES"

Cuál ha sido el año más idiota de Occidente? La elección parece difícil, pero nada menos que Martin Amis y Philip Roth apuestan decididamente por el año en que la "prensa internacional" se dedicó al escrutinio de la actividad sexual de Monica Lewinsky. Poco antes se nos había persuadido del fin de la Historia, una tesis que la sangrienta disconformidad expresada en 2001 reveló como algo prematura. La Historia regresaba, pero en guerras lejanas, bajo mandatos risibles y una puesta en escena de película que no pudo interrumpir las inercias de la comunicación de masas; la esfera doméstica siguió dominada por debates que parecían escritos por un aficionado a la ciencia ficción: la amenaza del calentamiento global, la clonación humana y la inteligencia artificial.

¿Y la literatura? Quien no haya vivido en España en el periodo comprendido entre 1992 y 2008 no puede imaginar hasta qué extremos la comunidad literaria consideró patógeno incluir en la ficción narrativa resortes políticos, y cómo se previno para esterilizarlos. A grandes rasgos (casi a brochazos), el resultado fue una narrativa dominada por dos maneras complementarias de ensimismamiento: una suerte de costumbrismo sentimental centrado en el reporte de escenas triviales de la vida personal (desligadas de cualquier tensión o

empresa colectiva, una suerte de épica del cepillo de dientes), y ejercicios metaliterarios que, tras aturdirnos con un bosque de referencias, nos colaban siempre el mismo chiste: "¡La voz narrativa era yo!".

En pocos sitios pueden apreciarse mejor los efectos de esta atmósfera predominante como en el modo en que leyeron a Roberto Bolaño una mayoría de jóvenes escritores españoles. Pese a que su obra examina en paralelo el despertar de la pasión literaria y su proyección política y revolucionaria (que la mirada por momentos tenebrosamente conservadora de Bolaño suele desintegrar en la ilusión), el patio se llenó de detectives románticos, mientras que apenas ha asomado el pelaje de algún perro salvaje.

Con el reloj de la Historia detenido (o apenas audible en la remota Bagdad), y esta distribución de los proyectos literarios viables, las novelas que pretendían indagar en la organización política de la sociedad se quedaron desprovistas de un espacio de recepción bien predispuesto. Desde las páginas de la revista *Quimera* (número 291, 2008), el crítico suizo Marco Kunz consideraba el interés político como un indicio de alienación; las novelas con ingredientes sociales se despreciaban en conjunto como "ideológicas" en el sentido de "dogmáticas"; se levantaban lamentos cuando una propuesta política se interponía en el paladeo de la "factura literaria" (la trama y los personajes); se encerró la "novela política" en una casilla exótica, equivalente a la de "novela rural" o a la de "novela con institutriz italiana", y su identificación sin fisuras con la "poética realista" añadió la losa que cerraba el sepulcro.

CON EL PASO CAMBIADO

Como todos somos adultos podemos saltarnos los detalles: en el año 2008 empezó el gradual desmoronamiento de la economía española. El estallido de la burbuja inmobiliaria sacó a flote una red de corruptelas entre golfos y neocaciques que ha ido royendo las instituciones y todos los partidos con representación en el Congreso (reducidos a meros gestores tras entregar su capacidad ejecutiva a Bruselas). Las principales consecuencias sociales han sido la contracción económica de miles de familias y la pérdida de derechos sociales que durante casi 70 años habían actuado como colágeno de la paz social.

No puede negarse que los novelistas españoles han reaccionado en sus libros provocando un auténtico *revival* de la novela social (reservemos de momento la palabra "política"). Amparada en su gusto por la taxonomía, la crítica ha acogido el fenómeno con ilusión, y el periodismo cultural ha cumplido al señalarlo con mansedumbre.

No tengo ningún motivo para sospechar que el *revival* de la novela social esté animado por un interés principalmente crematístico derivado de la mayor atención y mimo que ahora reciben las novelas "comprometidas". Aunque son numerosos los escritores que defendían hasta hace poco la autonomía de la región literaria, se comprende que un desastre como el que ha sacudido la realidad cotidiana altere e influya sobre el imaginario en el que empiezan a formarse las novelas. Se entiende que novelistas que hasta 2008 se contentaban con elaborar juegos de referencias intertextuales estiren ahora el cuello para atisbar el mundo que concierne a la mayoría, aunque también es una lástima que no se haya debatido públicamente el cambio de orientación. Aun así, lo más elegante que se me ocurre decir sobre los muchos que ahora mismo "cultivan" (para emplear un verbo preferido de nuestra crítica) el "compromiso" es que su reclamo parece haberles sorprendido a contrapié.

EL COSTUMBRISMO POR OTROS MEDIOS

Los principales problemas para escribir novela social se arrastran de los hábitos del pasado. Digamos que algunas poéticas elaboradas en otro juego de intereses casan mal con las nuevas exigencias.

Pablo Gutiérrez intentó en *Democracia* (2012) un relato que pretendía cubrir desde la quiebra de Lehman Brothers al despido de un empleado anónimo en España. El estilo de Gutiérrez, colorido y lírico, se adecúa bien al trazo de viñetas que combinan una suave denuncia con la nostalgia onírica; pero sus sonoras cadencias carecen de la precisión intelectual imprescindible para abordar las tensiones políticas, de manera que la novela se resuelve en un anecdotario sentimental escrito en una prosa gustosa y trufado de denuncias tan atendibles como predecibles.

La poética de Juan Francisco Ferré se inclina hacia el exceso y el desorden expositivo. En *Karnaval* (2012) aborda algunos episodios de la exagerada vida de quien fuera director del Fondo Monetario Internacional, Dominique Strauss-Kahn, con el propósito, según sus palabras, de "enfrentarme sin frenos morales a la devastadora crisis económica que padecemos". Ferré emplea la mitificación y las estrategias carnavalescas para llenar páginas y páginas de escenas salidas de madre, pero el lector se queda con la impresión de que los mismos *Porno Toons* que protagonizan sus episodios sexuales son los responsables de las ingenuas reflexiones en torno al poder y la estructura económica del "neoliberalismo".

En *Las vacaciones de Íñigo y Laura* (2014), Pelayo Cardelús parece tan decidido a cargar contra el capitalismo que termina precipitando la delicada atmósfera de celos y obsesiones que esboza el arranque de la novela en un esquema que vincula de manera bastante endeble los celos con el consumo, la obsesión sexual con el mercado.

El infantilismo, un exceso de responsabilidad y una poética sin oído para lo político lastran las novelas de Ferré, Cardelús y Gutiérrez, al tiempo que conforman el abanico básico de problemas a los que debe enfrentarse "la nueva novela social". Los novelistas acuden al reclamo de lo social con una decidida voluntad de denunciar o impugnar el mundo, pero muchas de estas novelas carecen de musculatura reflexiva y destreza técnica para abordar las tensiones políticas y económicas que han provocado las "situaciones" que exponen; y en rarísimas ocasiones se vislumbra el talento para "visualizar lo posible", para orientar. Al renunciar a la explicación y a la respuesta práctica, el *revival* social se concentra obsesivamente en las consecuencias sentimentales de la crisis. El mismo gesto que las confina al ámbito privado las despolitiza. Alzan apenas el vuelo de sus posibilidades como ficciones, circulan al mismo nivel que otros documentos testimoniales como el gesticulante *A la puta calle* (2013), de Cristina Fallarás, o el estremecedor (y desmoralizante) *Yo, precario* (2013), de Javier López Menacho. Desprovista de carga política, la nueva literatura social parece demasiado a menudo la prolongación del costumbrismo sentimental por otros medios: los protagonistas a los que antes dejaba la novia, pierden ahora el trabajo o el piso.

LA GESTIÓN DEL PRESENTE

Además de estos problemas derivados del pésimo estado de las herramientas heredadas (y que reducen la "política" a un muestrario de motivos "sociales"), la novela política, en la



medida que pretende enfrentarse a discusiones abiertas, se enfrenta a un problema inherente a sus propósitos: ¿a qué distancia del presente debemos escribir?

La clase de riesgo al que me refiero puede consultarse en *Bajo la mirada de Occidente,* una de las mejores novelas de terruño que escribió Conrad, empezada con el propósito de denunciar el nervio de nihilismo asesino que según él animaba los movimientos anarquistas y revolucionarios (no parece que Conrad distinguiese bien) que proliferaban en Rusia a la vuelta del siglo. Conrad rebasó la línea de su presente y escribió sobre la desarticulación segura de estas organizaciones en un futuro inminente. La revolución de 1917 convirtió la novela (como el propio Conrad tuvo la honestidad de reconocer) en una distopía involuntaria.

El caso de Conrad ilustra sobre las dificultades de distinguir en vivo entre aquellos rasgos del presente que todavía serán relevantes pasados veinte años, y las preocupaciones de moda, que transmitirán a la obra su pasajera intrascendencia. Se necesita el talento visionario de un Dostoievski para anticipar formas del futuro, pero incluso quien quiera circunscribirse a su presente corre el riesgo de ser descabalgado por una torsión súbita de los acontecimientos. Este problema gravita y amenaza a cualquier novela que se aventure a dar forma con intención política al amasijo del ahora. Incluso un escritor tan experimentado como Eduardo Mendoza, célebre por haber cristalizado la Barcelona del cambio de siglo con una prosa compleja y matizada, tuvo que suspender una proyectada serie de novelas sobre el presente. La primera entrega de la misma, *Mauricio o las elecciones primarias,* sería la última, probablemente por la dificultad de asir el presente de manera que rebase la anécdota periodística. El siguiente libro de Mendoza relataba los viajes del filósofo Pomponio Flato en el siglo I.

Entre los novelistas de mi generación destaca el caso de *Ejército enemigo.* Hábilmente presentada por sus editores como una novela en discusión con las protestas del 15-M, la novela de Alberto Olmos mantiene vivo su valor como guía del onanismo virtual, y tampoco el hosco cinismo de su protagonista ha perdido comba, pero en apenas dos años la andanada política que intentaba la novela contra la solidaridad hipócrita de cierta izquierda divina se nos revela —bajo la luz de las presiones actuales contra la ciudadanía— como una aparatosa tramoya.

No está nada claro qué convierte una obra en perdurable, pero de algún modo la belleza y la sabiduría que nos transmiten las mejores novelas está profundamente arraigada en los problemas políticos y morales de la propia época. George Eliot o Tolstoi desplazan al pasado sus obras de ficción, pero se las arreglan para que las leamos como si fuesen novelas contemporáneas al momento de su escritura. No se trata tan sólo de que las circunstancias históricas vayan desdibujándose: *Middlemarch* y *Guerra y paz* recaban las corrientes más representativas del periodo que abordan para integrarlas en un orden estético personal, donde pueden manejar con más libertad y precisión sus ideas políticas. Bellow admiraba de Proust su manejo del *affaire* Dreyfus, al que supo extraer el jugo que servía a sus propósitos (el escrutinio del antisemitismo) sin dejarse dominar por los aspectos anecdóticos. Como la lechuza que sólo levanta el vuelo al anochecer, también el novelista necesita que pase cierto tiempo para fagocitar y metabolizar la historia que le envuelve, pero nadie sabe formular cuánto tiempo exige cada caso, de manera que una de las destrezas más desatendidas del arte de un novelista consiste en el cálculo de la distancia, en la gestión del presente.

VISIÓN Y CEGUERA

La división antes mencionada entre costumbristas sentimentales y escritores abonados a la metaficción es deliberadamente parcial. Un número considerable de novelas escritas entre 1992 y 2008 se interesaron en aspectos políticos, pero la propia institución (críticos, editores, publicistas) apenas reconocía estos propósitos si los escritores no acompañaban sus libros con inequívocas declaraciones públicas, o se amparaban en un sello abiertamente combativo. El cambio de orientación en las expectativas ha sacado a estos novelistas de su rubro (más o menos exótico o periférico) para situarlos en el primer plano de la atención mediática. El caso más llamativo es el de Rafael Chirbes, entronizado en 2013 no sólo como cabeza visible del *revival* social, sino también como escritor del año. Todo gracias a una novela, *En la orilla,* que apenas se desvía en intenciones y poética de la mayor parte de las que llevaba escritas, y que habían sido más aplaudidas en Alemania que en España.

Cada atmósfera literaria forma el ojo que necesita, sensible a lo que persigue, y deja morir las células adecuadas para registrar aquello que no le interesa. Sólo así se explica que buena parte de los escritores nacidos en torno a 1960 (Casavella, Magrinyà, Orejudo o Vilas en sus poemas) pasen por ser estilistas o chistosos, minimizando su interés a veces muy vivo, a veces perturbador, en discutir con intenciones inequívocamente políticas la historia reciente. Esta malformación ocular ha contribuido también a que prospere la idea de que mi generación (la nacida en los setenta) está literariamente despolitizada. Ello ha impedido que se lean en la clave que las haría resonar con más vigor novelas como *El dorado* (2008), de Robert Juan-Cantavella, o los relatos de *Sonría a cámara* (2010), de Roberto Valencia. Al enfocar la lectura exclusivamente en las drogas urbanas y en el fetichismo de las pantallas se melló el filo político de unos textos que eran pioneros, respectivamente, en el examen del laboratorio de corrupción que se gestó en el Levante español, y en cómo la pornografía en la Red y su fácil acceso domestican el carácter subversivo de la sexualidad.

La atmósfera ha cambiado y los riesgos actuales pasan por demonizar injustamente las empresas literarias que no sientan un interés acuciante por la política del presente, y por celebrar de manera acrítica cualquier novela que se recubra de un tenue barniz social. Una tercera amenaza proviene de la ya comentada identificación entre novela política y realismo ingenuo: ese modo de juzgar los logros individuales de una novela con los criterios romos de verosimilitud y adecuación a la realidad de una

Ilustración de Toño Fraguas

poética (el calco en bruto de la realidad) que ningún novelista de mérito ha practicado en los últimos doscientos años.

LA NOVELA POLÍTICA SE ESCRIBE DE MUCHAS MANERAS

Para deshacer el equívoco de subsumir a todos los novelistas con intenciones políticas en la misma poética, basta cotejar los penúltimos libros de dos escritores inequívocamente comprometidos: *El padre de Blancanieves* (2007), de Belén Gopegui, y *La mano invisible* (2011), de Isaac Rosa. Ambas novelas se proponen examinar problemas concretos: la de Gopegui, la posibilidad de una moral privada en la inercia de un sistema sustentado en la desproporción; la de Rosa, las lesiones (físicas y anímicas) que el trabajo provoca en distintos perfiles de personalidad.

Ninguno de los dos autores se pone las cosas sencillas. En *El padre de Blancanieves* la única acción moral posible en un mundo políticamente injusto es la que se opone a la inercia general: la militancia. Pero Gopegui se cuida mucho de no exponer la militancia en abstracto; los personajes desarrollan un plan de acción concreto, y la escritora expone (sin apearse de sus convicciones) los peligros que la acechan: el cansancio, actuar sin una dirección clara, el propósito inútil, la tentación de dejarse vencer. De manera cortés, Gopegui cede también la palabra (y algunos de los mejores discursos del libro) al personaje que se opone a los esfuerzos por integrar la militancia a una vida satisfactoria. *El padre de Blancanieves* es una novela que se discute a sí misma para afianzarse, dejando en una posición muy apurada a los que acusan a la novela política de "repartir consignas".

La mano invisible admite lecturas políticas que se agotan en los problemas del día: alienación, sindicatos, esquiroles... Pero al rebasar los límites del trabajo manual y ahondar en el idiolecto de cada personaje, Rosa termina ofreciendo un soberbio catálogo de deformaciones posibles que amenazan a la psique cuando entra en contacto con el "mundo laboral". Así, desplaza unos centímetros la crítica directa al trabajo en un sistema capitalista para internarse en una crítica casi espiritual del trabajo como una maldición que debe sobrellevar la especie. La novela parece estructurada en una pregunta más profunda: ¿qué estructura social fuera del paraíso podría ofrecer trabajos que eviten el campo de minas descrito por Rosa?

Aquí terminan las similitudes. Gopegui elabora escenas y las dispone de manera que la historia parece "realista", pero integra con una técnica finísima reflexiones y diálogos de una precisión y de un grado de autoconciencia que sólo son admisibles en una indagación novelesca. Rosa respeta en la novela unos rudimentos de representación, pero está más preocupado por examinar las retóricas (defensivas, justificativas) que encarna cada personaje, que deja manar en chorros abundantes sobre las páginas sin ningún respeto por las artificiales cortapisas de la "verosimilitud". También el tono de ambos autores es muy distinto. Aunque en artículos y entrevistas Rosa ofrece ánimo y propuestas de mejora, sus dos mejores novelas extraen su fuerza de privarle al lector de una posibilidad de escape, de impedirle situarse en una posición confortable. Rosa posee un oído digno de Musil para captar el momento en el que el lenguaje se enreda en volutas de estupidez, y sabe exponer con una frialdad impasible los vericuetos del autoengaño discursivo. El resultado es una exploración de la negrura psicológica y retórica propia de un pesimista antropológico. Gopegui, aunque reniega de la esperanza pasiva, es una escritora que confía en el provecho de las acciones colectivas. La organización es un componente clave en sus novelas, que podrían leerse como manuales de sabotaje. *Lo real* o *Acceso no autorizado* repelen al derrotismo tanto como a la sentimentalidad. No hay que esforzarse demasiado para imaginar a Gopegui diseñando sus novelas como herramientas o como llaves para usos muy concretos.

Si se me permite una comparación facilona: es muy adecuado al temperamento de cada uno de estos novelistas que Rosa titule su último libro *La habitación oscura,* y que Gopegui describa la sociedad actual como una niebla donde debemos vagar transitoriamente.

LA DOBLE LEALTAD DEL ESCRITOR

En este afán de escribir de manera compleja encontramos una última dificultad, quizás la más persistente, relacionada con la lealtad del escritor. Dicho de manera efectista: el novelista de izquierdas sirve a dos amos (o a dos clientes, si se prefiere) que no siempre se ponen de acuerdo en exigirle lo mismo. Quiere intervenir políticamente poniendo en circulación discursos o miradas sobre el mundo que interpelen e impugnen las versiones dominantes, las establecidas por una costumbre adocenada. Pero con el mismo apremio aspira a envolver con un silencio atento la mente de la mayor cantidad de lectores inteligentes y coetáneos.

Al escoger la novela como vehículo para transmitir sus ideas, el escritor violenta sus intereses políticos, se niega la transmisión inmediata y transparente de las ideas que defiende. El proyecto novelístico (una de las empresas más ambiciosas concebidas por el hombre) produce herramientas de conocimiento y sugestión dirigidas a lectores que sólo admiten respuestas complejas a preguntas bien dirigidas. Ningún lector que se respete abre una novela para recibir consignas, ni invierte horas para certificar lo que ya sabía. Los novelistas que apreciamos se ponen y nos ponen las cosas difíciles, cortocircuitan los juicios automáticos de valor, frustran la adscripción inmediata de un suceso a un prejuicio, retrasan el momento de las conclusiones, nos obligan a recorrer la experiencia completa de la lectura. El tributo que estos novelistas pagan a los tiempos y las maneras de su tradición sitúan su interés en intervenir críticamente en una posición muy comprometida, casi imposible: el propósito político y el género novelesco parecen estar fisurados. Quizás éste sea el motivo profundo por el que nos contentamos tantas veces con débiles novelas de fragoroso contenido político, o con buenas novelas con vagos adornos sociales: porque no se trata sólo de buena voluntad, porque en ocasiones parece sencillamente demasiado complicado satisfacer a los dos amos.

En una ocasión le pregunté a Belén Gopegui si no le preocupaba que el nivel de autoconciencia de sus personajes, y los matices y pliegues de sus diálogos (su tributo al género) debilitasen la transmisión de su visión social y política. Me respondió: "Las personas son muy inteligentes cuando lo necesitan". Y es justo reconocer que se trata de una respuesta excelente para seguir debatiendo.

Gonzalo Torné (Barcelona, 1976) ha publicado dos novelas: *Hilos de sangre* (Premio Jaén de Novela) y *Divorcio en el aire*; el relato *Las parejas de los demás* y un ensayo literario, *Tres maestros*. Desde abril de 2012 es director adjunto del Invisible College.

LITERATURA Y ENFERMEDAD

Más vale un final con horror que un horror sin final

Patricio Pron



— 1 —

Veamos: en el escenario, algunos objetos (una mesa y dos sillas, una camilla, una estantería con obras médicas de consulta, varios frascos) permiten al espectador pensar que está frente a la consulta de un médico en torno a 1904 o fecha similar; precisamente, un actor caracterizado como médico se encuentra sentado a la mesa completando unos papeles cuando golpean a la puerta. Alguien (llamémoslo James Joyce, por ejemplo) ingresa por la derecha al escenario después de que el médico se lo ordene: es joven pero camina encorvado y parece tener dificultades para ver con claridad a cierta distancia. "¿Qué puedo hacer por usted?", pregunta el médico. James Joyce responde: "En el transcurso de un encuentro nocturno con la realidad de la experiencia es posible que haya adquirido la enfermedad descrita por Galeno: he estado orinando anzuelos de pesca durante semanas". El médico le hace una seña para que se acerque y se baje los pantalones; reticente, Joyce accede y pone al descubierto un miembro viril cubierto de pus que el médico sostiene un momento entre el pulgar y el índice de su mano izquierda: de su extremo cae una gota de pus de color blanquecino. "Gonorrea, efectivamente", constata. "Veremos si reacciona bien a la irrigación con permanganato potásico. Por favor, póngase de pie y sostenga esta bacinilla bajo sus partes", agrega. Extrae una jeringa de considerables dimensiones repleta de un líquido de color ligeramente azulado, lo introduce en el meato urinario del paciente apretando el glande y bombea el desinfectante, que provoca un reflujo de pus y orina y sangre que se derrama en la bacinilla. Joyce, naturalmente, se desmaya.

— 2 —

Algún tiempo atrás, John J. Ross preparaba una presentación con fines educativos sobre la sífilis cuando creyó recordar que William Shakespeare había escrito acerca de ella. Ross, un experto en enfermedades infecciosas en un hospital de Boston, había comprobado que los avances en materia de tratamiento de los pacientes infectados con VIH había tenido como consecuencia una relajación de la moral sexual y que ésta estaba provocando un aumento de los casos de sífilis; su presentación no tenía otra finalidad que la de alertar a los adolescentes acerca de la existencia de una enfermedad sobre la que prácticamente no se hablaba desde hacía décadas en los Estados Unidos, a despecho de su popularidad en épocas pasadas. Lo que descubrió, sin embargo, fue más allá de esta tendencia, que había motivado su pequeña investigación en primer lugar: toda la obra de Shakespeare estaba salpicada de referencias a la sífilis. ¿Existía algún tipo de vinculación entre su obsesión con la enfermedad y lo único que se sabe con certeza acerca de su persona, el temblor que lo asaltó en los últimos años de su vida? Ross creyó que sí y escribió un artículo para una revista especializada cuya repercusión lo animó a continuar ocupándose del tema. *Shakespeare's Tremor and Orwell's Cough: The Medical Lives of Famous Writers* [El temblor de Shakespeare y la tos de Orwell: Las historias médicas de los escritores famosos], el libro publicado en 2012 del que proviene la historia de la gonorrea de Joyce, es el resultado de un talento singular surgido tanto del conocimiento de la medicina como del de la literatura, y la consecuencia de una preocupación recurrente no sólo en los médicos.

— 3 —

No parece improbable que nuestro interés en las biografías de los escritores y en sus autobiografías se deba principal (y a menudo exclusivamente) al entusiasmo que nos provocan los padecimientos médicos de los otros: sin estos padecimientos, las colas en el mercado serían aún más irritantes; las reuniones sociales, más pedestres; las convalecencias, más monótonas. A mí, una internación breve algunos años atrás me llevó a convertirme en un pequeño experto en hernias testiculares, de las que mi compañero de habitación (que había padecido tres) me informó regular y detalladamente, mostrándome (por cierto) las que acababan de quitarle. Mis padecimientos médicos (todos de carácter crónico, todos medianamente relevantes, todos vinculados a restricciones y a imposibilidades, todos más o menos mortales a largo plazo, como la vida) importan poco aquí, pero parece necesario mencionar que, si en alguna ocasión me refiero a ellos, el entusiasmo y el interés de mi interlocutor aumentan de manera exponencial. Algo en la naturaleza de la enfermedad nos aproxima, posiblemente la constatación de que nuestra existencia está sometida a padecimientos similares. Que también lo esté la de los escritores no debería sorprendernos, pero lo hace, y en ello parece haber un testimonio de la forma en que al menos hasta tiempos recientes considerábamos a los escritores y a su obra al margen del tiempo y de las circunstancias vitales, en una inmortalidad de la que la existencia terrena sólo era un paréntesis; si acaso uno incómodo y atravesado por la enfermedad: en tiempos recientes esa consideración sólo parece destinada a los escritores de derechas, a los diseñadores de moda y a los que inventan dispositivos electrónicos, pero aun así nos interesan

las enfermedades de los escritores, que los humanizan. Vaya, son como nosotros, parecen pensar algunos; como si no fuese evidente que lo son y que la única razón por la que la literatura tiene algún tipo de relevancia es que es testimonio de la posibilidad de trascender la condición común, de ir más allá de los condicionantes de una época y de una existencia francamente malas pero tampoco mejorables.

— 4 —

Al parecer (y esto lo sugiere Ross), Shakespeare murió a consecuencia de una fiebre tifoidea no vinculada con su envenenamiento con mercurio, un ingrediente habitual en los baños que se prescribían a los enfermos de sífilis en la época victoriana; Jonathan Swift padeció demencia senil (destinó su herencia a la creación de un asilo para alienados en Dublín, que aún existe, sosteniendo que ninguna ciudad lo necesitaba más); Nathaniel Hawthorne parece haber muerto de una trombosis relacionada con un cáncer de estómago que la medicina de su época no podía diagnosticar ni curar; la vida de su amigo Herman Melville estuvo lastrada por las tragedias familiares, las malas críticas, el alcoholismo y las enfermedades mentales, pero el autor de *Moby Dick* parece haber muerto de un ataque cardíaco, como William Butler Yeats; todas las Brontë murieron de tuberculosis (quien tenga en cuenta la gran cantidad de lluvia que cae en sus novelas y las lágrimas que se vierten en ellas se preguntará por qué no murieron ahogadas); a los cuarenta años de edad, Jack London tenía piedras en los riñones, dolor articular y problemas dentales que se sumaban a un consumo regular y extensivo de alcohol, morfina y tabaco (sesenta cigarrillos rusos diarios, sin filtro), así como a una alimentación compuesta casi exclusivamente de bonito, pato poco hecho y lo que el autor de *El llamado de la selva* denominaba "sándwiches caníbales" (carne cruda con cebollas picadas), pero en ese período escribió sus mejores historias; George Orwell sobrevivió a los meses de mendicidad que relató en su libro *Sin blanca en París y en Londres* y a una bala en el cuello durante la Guerra Civil española para morir de una tuberculosis que lo había perseguido toda la vida; Jorge Luis Borges, Gilberto Owen, Aldous Huxley, John Fante, James Joyce, James Frazer, Jean Paul Sartre, Wyndham Lewis y Alejandro Sawa murieron ciegos. Según Ross, tras perder la vista, John Milton recurrió a sus hijas, a las que enseñó, para que le leyesen en voz alta, cómo pronunciar palabras en griego, latín, italiano, español, francés y hebreo, pero no les enseñó el significado de esas palabras, ya que, en su opinión, "para la mujer, con una lengua es suficiente".



— 5 —

No fueron los únicos escritores enfermos, ni siquiera los que peor lo pasaron, y alguien debería elaborar algún día un catálogo de las enfermedades y los autores que las padecieron para el que no tengo aquí ni el tiempo ni el espacio. Una contribución a ese catálogo futuro, sin embargo: Francis Scott Fitzgerald, Sinclair Lewis, Eugene O'Neill, William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Edna St. Vincent Millay, Hart Crane, Thomas Wolfe, Dorothy Parker, Ring Lardner, Djuna Barnes, John O'Hara, Tennessee Williams, John Berryman, Carson McCullers, James Jones, John Cheever, Jean Stafford, Truman Capote, Raymond Carver y James Agee fueron alcohólicos, de acuerdo al libro de Tom Dardis *The Thirsty Muse: Alcohol and the American Writer* [La musa sedienta: El alcohol y el escritor estadounidense], publicado en 1989; Agatha Christie padeció un episodio famoso de amnesia; John Dos Passos perdió un ojo en el accidente de tránsito en el que murió decapitada su esposa, en 1947; también Carson McCullers perdió la visión de un ojo en torno a los veinte años de edad, como el Marqués de Sade y Fiódor Dostoievski, que la perdieron en la cárcel; Cornell Woolrich perdió una pierna a raíz de su alcoholismo; Joseph Heller padeció una parálisis vinculada con el síndrome de Guillain-Barré: habló de ella tras su recuperación en un libro titulado *No Laughing Matter* [No es gracioso]; más interesante aún, el escritor polaco Sławomir Mrożek sufrió un ictus cerebral que le provocó una afasia o pérdida del lenguaje: su libro *Baltasar (Una autobiografía),* publicado recientemente por Acantilado, da cuenta de esta condición pero también es una victoria sobre ella, ya que Mrożek escribió el libro con ayuda de su logopeda para recuperar el uso de las palabras. Ninguno de ellos fue el escritor más enfermo de la historia del siglo xx: la escritora más enferma de la historia del siglo XX fue Katherine Anne Porter. A continuación viene Samuel Beckett y después Flannery O'Connor, pero la ganadora indiscutida es la autora de *La nave de los locos:* se le diagnosticó erróneamente tuberculosis y permaneció internada dos años en un hospital (en realidad tenía bronquitis); estuvo a punto de morir en la epidemia de gripe de 1918 y quedó completamente calva (cuando su cabello volvió a crecer se había vuelto blanco); en el transcurso de un matrimonio que duró algo menos de un año su marido le contagió la gonorrea, lo que (según algunas fuentes) llevó a que se le tuviera que practicar una histerectomía; padeció dolores en los dientes de forma intermitente a lo largo de su vida y tuvo varios episodios depresivos; murió a los noventa años de edad, sin embargo.

— 6 —

En su ensayo "Literatura + enfermedad = enfermedad", Roberto Bolaño (quien padeció desde 1992 la insuficiencia hepática que acabó con su vida en 2003 y que siempre consideró que, de no haber caído enfermo, posiblemente no hubiese escrito con la entrega y la prisa con las que lo hizo en sus últimas décadas de vida, dejando una obra inmensa y aún parcialmente inédita) concibe la literatura como una forma de enfermedad; sin embargo, parece evidente que no es la enfermedad la que produce la obra de forma directa, sólo el imperativo de llevarla a cabo. *La Biblia* dice "trabaja porque llega la noche en que no se puede trabajar", y esa noche es la enfermedad y es la muerte, lo que también parece haber sabido Warren Zevon, autor de la canción *I'll Sleep When I'm Dead* [Dormiré cuando haya muerto].

Ilustraciones de Raquel Marín

(Por cierto, en sus últimos meses de vida, Zevon apostó con Johnny Cash que no sería él quien se muriese primero. Perdió. Cash murió el 12 de setiembre de 2003 y Zevon el 7 de ese mes, cinco días antes.)

— 7 —

Ella Berthoud y Susan Elderkin propusieron recientemente una aproximación diferente y singularmente exitosa al tema de los escritores y las enfermedades: su libro *The Novel Cure: An A-Z of Literary Remedies* [La cura de la novela: Una guía de remedios literarios de la A a la Z] propone soluciones literarias a enfermedades y a situaciones vitales específicas al margen de las que hayan sido las historias clínicas de sus autores. Berthoud y Elderkin proponen combatir la agorafobia o temor a los espacios abiertos con la novela de Kobo Abe *La mujer de la arena;* el alcoholismo, con las novelas *El resplandor* de Stephen King y *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry; el temor existencial, con *Siddharta* de Hermann Hesse; etcétera. El libro ha sido un éxito de ventas en Reino Unido y Alemania, entre otros países, lo que es magnífico al tiempo que desconcertante, habituados como estamos a creer (y esto lo creen específicamente los malos lectores y los editores perezosos) que la literatura es un paréntesis en la vida y nada tiene que ver con ella, que se trata de tiempo "perdido" y que sólo la autoayuda vincula lectura y beneficio práctico.

— 8 —

Nadie quiere morir, excepto los suicidas y los que leen a ciertos escritores húngaros; en los ambientes formales, hablar de la enfermedad es considerado de mal gusto, en particular si uno lo hace minuciosamente. No discutiré el hecho de que el relato durante la comida de una infección vaginal o el de un episodio de hemorroides (contra el cual, por cierto, las autoras de *The Novel Cure* recomiendan *Downriver* de Iain Sinclair pese a que ninguno de sus personajes padece ese mal) pueden resultar desagradables (en particular si se está comiendo fabada), pero lo cierto es que, si estas enfermedades no constituyen el punto de partida para la producción literaria, sí pueden ser (y de hecho lo son desde hace siglos) uno de sus mejores temas. Vivimos en un mundo en el que los avances de la medicina y las superficies pulidas (que el ensayista polaco Adam Soboczynski señalaba recientemente como metáfora de nuestra época) nos han birlado buena parte de esos temas (por ejemplo, ya nadie sabe qué cosa es el chancro sifilítico que los poetas decadentistas consideraban el colmo de la voluptuosidad; Google ofrece un repertorio interesante de imágenes) y nos han convencido de que la enfermedad y la literatura son paréntesis en una vida que debe ser productiva y estar orientada a un fin. Este convencimiento es, sin embargo, una trampa; más precisamente, el tipo de trampa del que la literatura y la enfermedad permiten escapar, y en esto sí literatura y enfermedad son lo mismo y cumplen idéntica función. Leonardo Sanhueza señala en su libro *Agua perra* que "la mayor enfermedad que existe es creer que la enfermedad no es parte de nosotros y que somos sanos por naturaleza", y es evidente que, frente a esa enfermedad, sólo la literatura y la enfermedad pueden actuar como cura o al menos como liberación: del imperativo médico de la salud, del imperativo profesional de la disponibilidad permanente, del imperativo ético de estar siempre y acríticamente felices, del imperativo social del temor a caer enfermo. Un libro reciente, *Kafkas Krankheiten* [Las enfermedades de Kafka] de Johannes Groß, ratifica esta afirmación: al ocuparse de la miopía, la anorexia, el mareo, la neurastenia y la tuberculosis, así como de los defectos físicos, la atención médica y los medicamentos tal como éstos aparecen en la obra del escritor checo, Groß no sólo pone de manifiesto que la enfermedad está en el origen de los vínculos de sumisión y dependencia que se establecen entre sus personajes, sino que también señala la enfermedad como la promesa de liberación que el autor de *El castillo* pareció encontrar definitivamente cuando descubrió que estaba enfermo de tuberculosis: por fin llegaba la enfermedad a poner fin al temor a caer enfermo y a la angustia de creer que no existe un fin a tantos esfuerzos. Más vale un final con horror que un horror sin final, afirman los alemanes, y la literatura y la enfermedad nos lo recuerdan a menudo.

Patricio Pron (Rosario, 1975) es escritor. Vive y trabaja en Madrid. Su último libro es *El libro tachado*.

◇◇

LA DEPRESIÓN DE LOS PESCADEROS

Matías Candeira

Esta es mi vida. Con menos de treinta años ya he publicado varios libros y gozo de un currículum con cierto gancho, pero la experiencia me ha llevado a concluir que en España te dicen "escritor joven" hasta que te salen ojeras espantosas en los ojos y tu decimosexta novela acaba de salir a la venta. Ahí —me digo— debe de comenzar la vida del escritor de verdad.

Cuando era aún más joven y escribía con la desesperación de asomarme a ese lugar que nunca había pisado —y que me explicaba de algún modo, por fin, quién era yo—, tuve que trabajar durante un tiempo despachando pescado en una conocida cadena de centros comerciales, los preferidos de las viudas ricas. Era un trabajo solitario. Allí dentro hacía un frío espantoso. Mi labor consistía en coger aquellos paquetes congelados y encajarlos en el espacio de unas vitrinas en las que nunca cabían. Reponer y envolver, en un bucle interminable. Yo sabía que la hermana de una de mis compañeras escribía poesía y que, no hacía mucho, había quedado finalista en

un premio literario de provincias. Lo había hecho con un poemario ciertamente espantoso, como tuve ocasión de comprobar. Mi compañera pescadera, entusiasmada con que yo escribiera a diario, me lo había entregado a escondidas en la penumbra de un almacén siniestro, lleno de sepias y de langostinos. Al comprender que quizás podía darle un bofetón a mi realidad laboral, comencé a explorar en Internet en busca de algún premio que se ajustara a mis pretensiones. No fue fácil elegirlo, puesto que en esa época en España se contaban por miles. Esto da cuenta del absurdo país en el que vivimos: un escritor puede ganar cuatro veces más dinero en un certamen de provincias que firmando el contrato con una editorial prestigiosa por un manuscrito que le ha llevado años terminar. Lo sé porque he acariciado ambas caras de la moneda.



Escribí una historia en la que un mago, harto de su trabajo, tal y como yo me harté de las lubinas y de los percebes, decide tirarlo todo por la borda. En la última función de la tarde, delante de un montón de niños sonrientes, saca a una mujer de su sombrero y le hace el amor furiosamente sobre la mesa. Es muy posible que no estuviera hablando ahí del sexo acrobático y de la hechicería, sino de algo más profundo: de la vocación y de la entrega.

Tras releer aquella historia y concluir que, por primera vez, ahí se había sembrado un cambio radical en mi escritura, y que no sólo funcionaba sino que además me parecía bastante divertida, decidí presentarla a uno de los premios que había hallado en internet. El galardón llevaba un nombre heráldico, bruñido, como de atalaya a punto de ser tomada por hunos gordos y sedientos de sangre: "Premio Villa de Periana para Jóvenes Autores". Meses después, me había olvidado ya del asunto cuando recibí una llamada de teléfono. Me costó muchas respiraciones asmáticas creerme que acababa de ganar mucho más dinero del que había percibido en mis conversaciones con las gambas. Recuerdo que era diciembre y que viajé a un pueblo del interior de Málaga, y que allí, en un salón de actos forrado de maderas nobles, me hicieron sentarme enfrente de un montón de miembros del jurado. Leyeron el acta del fallo del concurso y fue como si yo me desdoblara en otra persona, alguien muy avergonzado que súbitamente se contemplaba desde fuera de su cuerpo y no entendía nada de lo que le estaba pasando. Todos los adolescentes del instituto del pueblo estaban presentes en la ceremonia. Noté que algunos me miraban como si quisieran destriparme con alguna herramienta de arado. Luego tocó la banda de música.

Después de aquel premio vendrían otros, y con ellos más viajes en autobús que me llevaron por toda España. He estrechado la mano de concejales y responsables de Cultura en pueblos, villas, diputaciones y pedanías de toda la península. Calculo que hasta la fecha habré ganado más de cuarenta. Pero he de confesar, no sin cierta vergüenza, que si me preguntan por mis méritos sólo nombro cuatro o cinco, los que considero más respetables.



Para el que lo haya probado, el universo de los concursos literarios españoles tiene algo de lumpen absurdo, de proletariado de la escritura que en algún momento no te llevará más que a un páramo desierto. Sin embargo, no deja de ser una vía útil de iniciación a la vida profesional del escritor. Para mí han estado siempre ahí, como un paraguas lleno de flores frescas. La razón es sencilla: he estudiado y me he formado, pero por desgracia pertenezco a una generación de empleos cada vez más precarios. Ni siquiera me ha desalentado que la mayoría de premios reduzcan cada año su dotación tras los mordiscos de la crisis, a la vez que el número de participantes se multiplica por múltiplos terroríficos. En este territorio embarrado, todo el mundo se bate en duelo e impera una lógica darwinista, aunque hay algo todavía más evidente: la mayor parte de las obras participantes no vale ni para envolver aquellas toneladas de gambas que yo manejaba y entregaba a las viudas. Y esto no resulta una desventaja sino todo lo contrario, pues el oficio siempre gana contra la energía histérica. Por otro lado, siempre es necesario elegir, seleccionar y discriminar los premios, tanto los dedicados a jóvenes creadores como los de categoría general. Para ello he usado a menudo lógicas absurdas que, de una forma que ni yo mismo comprendo, parecían funcionar. "Éste va al norte, pues es triste". "Éste otro al sur, donde tienen mejor humor".

De todos modos, los premios son sólo un paso en el camino, ciertamente menos importante que presentar los propios originales en las editoriales que uno tenga bien presentes. He tenido suerte en este aspecto y, hasta la fecha, he publicado en sellos de mi gusto, con editores magníficos que han confiado en mí, hasta la última coma de mis extrañas y oscuras historias.

El problema de abrirse camino, a pesar de todo, persiste. Nadie de mi generación, y en particular nadie que se dedique a las artes, lo duda: estamos en un país que es como un casero borracho y metomentodo, busca cualquier excusa para ponerte las cosas difíciles. La cultura importa cada vez menos, las ventas de libros no hacen más que descender y la media de un anticipo por

Ilustraciones de Toño Fraguas

un libro inédito en una editorial mediana o pequeña ronda los seiscientos euros, con suerte. Hay que descartar filosofías erróneas. La primera de todas, que vivir de este trabajo realizado en solitario, a veces durante dos o tres años, sea la razón por la que la gente como yo se dedica a esto. Al fin y al cabo, los escritores jóvenes españoles llegamos a este panorama de incendios sin ninguna de las prebendas de los años noventa, donde las cantidades pagadas por un libro eran mucho más altas, ya no digamos las colaboraciones periodísticas o los bolos. Sólo hemos conocido la receta humilde de la pasta con yogur. La pasión no alimenta pero la pasta con yogur sí, mucho, como le escuché una vez a un dibujante.



Si ahora tuviera que dar consejos a un veinteañero que huele a colonia *Rayuela* y fantasea con un poemario guardado en el cajón, diría que, si uno desea escribir, y lo desea de verdad, una opción a tener en cuenta es buscar trabajos antigravitatorios. Los trabajos gravitatorios tienen obligaciones que pesan y no dejan un sólo momento de respiro a tu cráneo. Acaban en depresión, en conversaciones imaginarias con las gambas de la pescadería o incluso en el abandono de la escritura. En cambio, los trabajos antigravitatorios que muchos escritores han ejercido se practican en la oscuridad, dejando que las obligaciones se eleven sin peso alguno y su cerebro se convierta en un ariete. Por eso, yo os saludo, encargados nocturnos de parkings, empleados de gasolineras solitarias, cuidadores de ancianos a las puertas de la muerte. Yo os saludo con el mayor de los respetos.

En ese inmenso bosque que es encontrar apoyo material para escribir libros, si tienes lucidez de superviviente puedes intentar colgarte de ramas distintas a las de los certámenes literarios. Aunque parezca mentira, incluso sobrevivir. Una buena amiga, bajo amenaza de bofetón, me prohibió decir jamás en su presencia "beca para creadores", así que ella y yo usamos cierto sonido gutural para referirnos a ellas.

—¿Cómo va la *fggggggaaaa*?

—Bien, fenómeno.

Al territorio de esta clase de ayudas llegué por puro azar; no por persona interpuesta sino por creadora interpuesta, una amiga escritora a la que conocí por Facebook y que desde ese instante se convirtió en mi auténtico oráculo de Delfos, quien discernía entre la negrura la posibilidad más cierta. Siempre he sufrido múltiples neurosis respecto a la limpieza y honorabilidad de estos asuntos, así que cuando ella me explicó que existía la Fundación Antonio Gala, un monasterio en Córdoba donde todos los años se ofrecía a veinte elegidos la posibilidad de vivir allí con las necesidades básicas solucionadas —comida, techo y amigos—, creo que boqueé como un pez y me tiré el café por encima. Me dio además todo tipo de consejos sobre cómo debía enfocar el proyecto, qué clase de información omitir y cómo no dar impresión de poeta resabiado con olor a colonia *Rayuela*. A mí me gusta bastante equivocarme. Puesto que no tenía la menor idea de cómo se embarcaba uno en este tipo de aventuras, y además mis neurosis ya estaban crecidas y habían ido a la universidad, escribí varios proyectos de exposición árida y lectura aburrida. Siendo honesto, me atrevería a decir que se trataba de futuros libros en los que yo mismo no creía en lo más mínimo. Era mejor que no fueran escritos porque no habían nacido de dos razones fundamentales para encamarse con la Literatura: la verdad y la obsesión. Al tercer intento, descubrí que no sólo tenía que creer en una historia: el proyecto mismo de narrarla tenía que ser contado como una historia. Una buena, además. Yo conté la mía. Hablé de mi familia, de secretos bien guardados, de violencia, de que ahí podía nacer un libro si yo hurgaba con un palo hasta encontrar el oro.

Enterré entonces el problema de la subsistencia, pero brotó de nuevo como una mala hierba. Después de escribir un año con tranquilidad de asceta, el más feliz de mi vida, me encontré desesperado por lo que la gente llama tener un trabajo de verdad. Esta vida de creador nunca está libre de esa clase de melancolía, un cadáver muy pesado de cargar a la espalda. Durante años he padecido ese síndrome oscuro que consiste en pensar que otros ejercen profesiones más seguras y honorables que la mía; más *útiles*, en definitiva. Hace algún tiempo, ejercí como redactor publicitario. El que era en mi jefe me citó en su despacho una mañana para hacerme la entrevista por la que conseguiría ser becario precario en la agencia.

—Pero, pero... si no tienes porfolio y no has estudiado Publicidad —nótense las órbitas de sus ojos cada vez más nerviosas—, ¿entonces qué has hecho?

—Bueno, para mí, haber pasado por la carrera realmente era como estar cabreado todo el tiempo. No me gusta sentirme inútil. Pero escribir, la verdad, he escrito bastante. He publicado dos libros y en unos meses saldrá el tercero. No sé, es largo de explicar.

—Explícamelo, ¿de qué vive un escritor?

—Qué sé yo. El año pasado conseguí una beca en una fundación de artistas para escribir un libro. No me pagaban, pero me daban de comer y dormir.

—¿Pero a ti te gusta la publicidad? ¿Tú sabes que es un trabajo que va a devorar tus horas y el cariño de tu madre?

Le respondí que tenía toda la razón. Algún tiempo más tarde, este exjefe mío y ya amigo me aseguró que tenía mucha suerte de poder dedicarme a esa araña monstruosa que es la propia vocación. Ya lo sabía entonces: tenía mi escritura, que otros deseaban, pero en absoluto iba a tener lo que otros poseían. ¿Qué iba a tener, entonces? Mi terquedad. Soy terco como Napoleón, aunque un poco más alto.



En España, son pocos los mecenas, pero así y todo, existen algunos ángeles de la guarda. La Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores, en Córdoba, me regaló la luz de aquel monasterio y una puntualidad espartana para las comidas. En Barcelona, hace menos de un año obtuve la Beca Han Nefkens, dotada con un sueldo para escribir una obra y la posibilidad de publicarla. Quizás la mejor beca de creación que existe ahora mismo en este país.

Europa y América son algo más generosas a la hora de engordar a sus huestes de artistas jóvenes. En Estados Unidos son muy conscientes de que hay buenos libros que no hubieran sido escritos si sus artífices, embutidos en pijamas espantosos, no hubieran bajado a desayunar a la sala co-

mún. Los programas de Escritura Creativa o las estancias en residencias culturales son parte fundamental del sistema de ayudas. Fuera de aquí, en la decaída Europa, existe una red de residencias artísticas en Suiza, Alemania o Italia que pueden servir para cultivar la soledad y el humor de perros que provoca empantanarse en una novela o un poemario.

En los últimos años he sacrificado posesiones materiales y estabilidad. He descartado vidas que no puedo tener. Además de mis libros, he escrito terca y obstinadamente decenas de propuestas de novelas y libros de relatos para diferentes becas de creación. De algún modo, es otra literatura malograda y secreta que nadie sabe que me ha ocupado noches sin pegar ojo. Por suerte —o por terquedad— dos de estas becas me han permitido escribir libros enteros sin ni siquiera tener que pensar en la gravedad o la antigravedad, más allá de la que produce en tus piernas teclear durante horas. El escritor joven sólo necesita que la palabra mudanza signifique muy poco para él. Bastará con llenar dos cajas con un poco de ropa y las obras completas de Bernhard y Rimbaud bastará —a pesar de escribir ficción, para mí la poesía es la rama más alta de la que, como homínido, quiero colgarme—. Entre lágrimas, quizás tengas que convencer a tus padres o a tus compañeros de piso de que no te vas a Alemania, a ese edificio lleno de artistas, a practicar bacanales entre gente desnuda. Te vas a trabajar. No hay que confundirse con esto.

En fin, parecería que este futuro del escritor joven tiene la suavidad del anuncio de ese osezno tan perturbador, pero obtener una de estas becas o ayudas no es en absoluto sencillo. Como decía, me he postulado para un buen número de ellas, bastantes más de las que he conseguido. El que conozca los procesos sabe lo terriblemente frustrante que resulta escribir un proyecto sólido, que esté entre los primeros, con opciones reales; y que acabe por llorar a solas su condición de finalista. Lo he vivido en carne propia. Debes exigirte una profesionalización irrenunciable. Soy una persona enfermiza, llevo gafas, y si estuviéramos en un campamento de verano de los Boy Scouts sería el primero al que devorarían los osos. Me temo que, para mí, competir para estas becas no es distinto a la peor entrevista de trabajo. He tenido que entrenar para explicar mi poética, el libro que deseo escribir por encima de todo, y conseguir hacerlo desde lo subjetivo y lo creativo, asuntos regidos por leyes extrañas. Presentación impecable y explicación imbatible, como suelo decir. Que al ojo que te escudriña no le quede ninguna duda de que apuesta por un caballo ganador. Además, existe otro problema: la competencia es aterradora. Tus contrincantes, hambrientos artistas jóvenes, llevan cotas de malla de la mejor calidad y te han descabezado antes de que te des cuenta con un currículum que tiene el grosor de un tomo de la enciclopedia británica. Son letales porque, al igual que tú, tienen mucho que perder si su proyecto no es seleccionado. Tendrán que esperar un año entero a una nueva convocatoria, y, lo que es peor, repensar el qué será escrito y el cómo se escribirá.

A veces me pregunto cómo me he ganado la vida estos últimos años y siento un escalofrío en la nuca. No tanto por lo borroso del futuro, cada vez más inestable y privado de oportunidades como por esa heladora sensación de seguir en pie. Al fin y al cabo mi existencia es bastante frugal y no hace falta más que eso. Un trabajo fijo también me arrancaría de estas fauces tan hermosas de la escritura, y no niego que posiblemente claudicaría encantado y lo aceptaría. Por desgracia, a mis casi treinta años, deberían ver qué rostro de gamba del Pacífico se le pone al encargado de recursos humanos al que alguna vez he tenido delante para contarle mi historia. Tampoco puedo dar respuesta a las plegarias de mis padres, o a los que no saben en qué consiste realmente dedicarse a escribir y me dicen lo bien que vivo. Ni siquiera a esa misma duda, que asoma los tentáculos cuando estoy a solas: ¿Volverá la gravedad y me arrastrará con ella? En mis pesadillas llenas de hielo, ¿habrá gambas?

Matías Candeira (Madrid, 1984) es autor de los libros *La soledad de los ventrílocuos* (2009), *Antes de las jirafas* (2011) y *Todo irá bien* (2013). Ha publicado en la antología *Última temporada. Nuevos narradores españoles* (2014). Actualmente reside en Barcelona y escribe una novela gracias a la Beca de Creación Literaria Fundación Han Nèfkens.

Pablo Helguera



—Pero ya vale de hablar de mí... hablemos de mi obra.


BEIJING
Alberto García-Alix

李先生

27
28
长安街

会宣

毛泽东同志
毛主席在大风大浪中
红衛兵
名著
Honghe

hotel

7$8

Susana Sanz Giménez

UNA HISTORIA DEL ARTE CHINO CONTEMPORÁNEO

El sonido metalizado del altavoz de megafonía que marca el ritmo para que los trabajadores hagan su gimnasia matutina antes de empezar la jornada laboral; las hordas de turistas surcoreanos que pasean a la sombra de los poco acogedores muros cubiertos de grafitis; la hora de la comida en el minúsculo restaurante de tallarines regentado por dos artistas, o la lucha diaria por evitar que te roben un taxi en la infernal hora punta pequinesa. Estos recuerdos personales y un tanto tragicómicos son los primeros que me rondan por la cabeza si pienso en el 798, el distrito de arte contemporáneo más célebre de Pekín.

El hecho de que esté incluido como una atracción más en las guías de viaje explicaría la razón por la cual los buses turísticos de medio mundo tienen una parada obligatoria en el 798. Las parejas chinas que pasan el domingo en una de las muchas cafeterías que han proliferado como setas son otra estampa habitual del lugar. Mientras usan su iPhone de última generación en el que han invertido el sueldo de todo un mes para enviar por Weixin (versión china del WhatsApp combinada con Facebook) las imágenes de lo que están comiendo o las fotos que se acaban de tomar en alguna esquina del 798, practican el deporte favorito de los ambiciosos jóvenes chinos de las grandes ciudades: el aparentar.

Otra imagen frecuente es la de las parejas de novios que posan disfrazados para su álbum de bodas junto a las esculturas que decoran cada rincón del distrito. Las tiendas de ropa, diseño y venta de souvenirs que han reducido las imágenes de propaganda de la terrible Revolución Cultural a imanes de nevera han hecho que el 798 se haya ganado a pulso el sobrenombre de "la Disneylandia del arte chino".

A estas alturas, el lector se habrá percatado de que en esta descripción la palabra "arte" no parece ser la protagonista. Tal vez debamos enfrentarnos a esta aparente paradoja como un síntoma de la situación y de la idiosincrasia del arte chino contemporáneo.

LOS PRIMEROS PASOS: EL ARTE CHINO DESDE 1979

La muerte del divinizado líder Mao Zedong en 1976 y el ascenso al poder de Deng Xiaoping representó el inicio de la era reformista desde finales de los años setenta. Este proceso de modernización y reforma de China pronto se vería reflejado en el mundo de la creación artística y en las estructuras institucionales encargadas de su aprendizaje, producción y mantenimiento. La política de "puertas abiertas" permitió la entrada de publicaciones sobre arte contemporáneo occidental que a lo largo de los años ochenta se traducirían al chino y que conformarían un panorama artístico muy interesante: un mosaico de tendencias que incorporaban al mismo tiempo ideas enfrentadas como la modernidad y la posmodernidad, en una sociedad que históricamente había tenido un desarrollo diferente a aquellas otras en las que surgieron estos conceptos.

La alianza con los intelectuales, antes perseguidos, se convirtió en otra de las estrategias políticas de Deng Xiaoping, que prometió relajar el control sobre las actividades artísticas, alimentando las esperanzas de muchos con relación a la libertad de expresión. En este contexto se produjeron varios hechos muy significativos en el mundo del arte, como por ejemplo el nombramiento como presidente de la Academia Central de Bellas Artes del artista Jiang Feng, una de las víctimas de la Campaña Antiderechista; o la celebración, en octubre de 1979, del IV Congreso Nacional de la Federación China de Intelectuales y de Trabajadores del Arte, donde se optó por la minimización de la influencia estética rusa del Realismo Socialista sobre el arte chino, y donde también se decidió la libertad de asociación de los artistas, lo que originó desde finales de los años setenta la proliferación de grupos artísticos. Esta forma de agruparse por parte de los artistas, buscando instalar sus talleres en ciertas zonas en la periferia de Pekín, marca el carácter colectivo del arte chino contemporáneo y en buena parte es la semilla de centros que agrupan talleres de artistas como fue en origen el 798.

También en el IV Congreso Nacional de la Federación China de Intelectuales y de Trabajadores del Arte se decidió patrocinar la celebración de un acontecimiento histórico: la llamada "Primavera de Beijing", en la que el nuevo gobierno promovió un proyecto llamado "el Muro de la Democracia", en el que se pretendía recoger todas las críticas que los ciudadanos hiciesen sobre la Banda de los Cuatro y otros rivales de Deng Xiaoping. Este proyecto, que se había concebido como una forma de propaganda del nuevo gobierno, acabó por volverse contra él y tuvo finalmente que ser prohibido ante la amenaza de que se convirtiera en un vehículo para canalizar las pretensiones democráticas de algunos ciudadanos. Fue en este contexto cuando, el 27 de septiembre de 1979, un grupo de artistas, poetas y escritores *amateurs*

llamados Las Estrellas (*xing xing*) colgaron sus cuadros de forma ilegal en el exterior de la Galería Nacional de Arte Chino de Pekín, la institución artística oficial más importante del momento, que se había negado a exponer sus obras por no seguir las indicaciones plásticas de la Asociación de Pintores de China.

El grupo de Las Estrellas estaba formado por doce artistas autodidactas, algunos de ellos trabajadores en fábricas, y que se consideraban amantes del arte pero excluidos del politizado sistema oficial del mismo. Entre ellos destaca muy especialmente el escultor Wang Keping, que antes de exiliarse en París, donde reside desde hace tres décadas, realizó la obra *Ídolo* (1979), el célebre retrato en madera de Mao como una escultura budista de la dinastía Tang, una obvia crítica a la ferviente adoración semirreligiosa del Gran Timonel durante los años del maoísmo. El pasado otoño, el Centro de Arte Contemporáneo Ullens (UCCA), del 798, por fin realizó la primera y bien merecida exposición de Wang Keping en China continental, mostrando algunas de sus obras más interesantes de los últimos veinte años.

Siguiendo la máxima de Mao, "una pequeña chispa es suficiente para prender fuego a las estepas", Las Estrellas decidieron prender fuego al panorama artístico del momento, simultaneando su acción con los preparativos de la exposición conmemorativa del treinta aniversario de la fundación de la República Popular China. La exposición alternativa de estos jóvenes fue clausurada por la policía, pero el temor por parte de las autoridades a que sus protestas desencadenasen una reacción popular de mayor envergadura obligó a cederles un espacio para exponer en el parque pequinés de Beihai. De esta forma, y sin saberlo, contribuyeron a uno de los fenómenos más perversos que con frecuencia ocurren en el arte contemporáneo, y que en el caso del arte chino es el pan nuestro de cada día: la asimilación, dentro del sistema formal y oficial de exponer el arte, de la obra de artistas que surgen en el seno de movimientos alternativos, desactivando así su original razón de ser. La importancia de Las Estrellas reside en su carácter pionero y autodidacta, que sentó las bases para muchos otros artistas chinos que no han pasado necesariamente por el tamiz oficial de la formación académica para alcanzar el éxito.

Diez años más tarde se produjo otro momento clave en el arte chino contemporáneo. Por defecto profesional me veo en la obligación de fechar el pistoletazo de salida del arte de los años noventa en China: el 5 de febrero de 1989, a las 10:30 de la mañana para ser exactos. Tan sólo una hora antes de la inauguración de la exposición de arte contemporáneo *Vanguardia China* en la Galería de Arte de China, la artista Xiao Lu disparó sobre su propia obra, la instalación *Diálogo* (1988-89), provocando el inicio de continuas clausuras y aperturas permanentes de la exposición. Ironías del arte, durante muchos años esta obra se atribuyó erróneamente a Tang Song, el también artista y pareja en aquel momento de Xiao Lu. Hace un par de años coincidí con ella y me regaló su libro *Dialogue* (Hong Kong University Press, 2010), en el que cuenta cómo esta exposición marcó su vida. En una de las inauguraciones más animadas que recuerdo en el 798, la de la exposición *Bald Girls* (Iberia, marzo-abril 2012), ella y las artistas Lang Jing y Li Xinmo hicieron una *performance* en la que terminaron por raparse las largas cabelleras ante la atónita mirada del público chino. Igualmente, la exposición coincidió con el polémico arresto de Ai Weiwei, tal vez el artista más conocido del arte contemporáneo chino fuera de China, y recuerdo perfectamente cómo una de las obras en la que tan sólo aparecía la imagen de *Lao Ai* ("El viejo Ai", como llaman los jóvenes artistas chinos a Ai Weiwei) fue inmediatamente retirada de la exposición.

Vanguardia China debe ser recordada por recoger el testigo de los esfuerzos del grupo Las Estrellas, por servir como antología de las nuevas tendencias artísticas que se habían desarrollado en China durante la década de los ochenta, muy especialmente por parte de la generación de 1985 que ha sido homenajeada recientemente en la exposición *'85 & An Art Academy* en el Museo Nacional de Arte de China (NAMOC) y de aquellas que terminarían por triunfar a lo largo de los noventa (véase, el realismo cínico y el pop político). Casi diez años después de la desaparición de Las Estrellas, su herencia artística se había transformado en las primeras instalaciones, *performances* o *happenings* en China. Lo naif de algunas obras del grupo (por supuesto, no me refiero a Wang Keping) había sido sustituido por el carácter amargo, irónico y absurdo de las obras de una nueva generación.

Tras la masacre de la Plaza de Tian'anmen, muchos artistas se marcharon al extranjero y regresaron años más tarde para aprovechar el momento álgido del arte chino en el mercado mundial. Sin embargo, los que se quedaron empezaron a agruparse e instalar sus talleres en zonas periféricas del Pekín de principios de los noventa, como el pueblo de artistas del Yuanmingyuan (Antiguo Palacio de Verano de Pekín). Los últimos días de este pueblo fueron inmortalizados en el documental *Adiós al Yuanmingyuan* (1995), de Zhao Liang, antes de ser desmantelado por orden del gobierno del Partido Comunista chino, que veía con temor su cercanía con la Universidad de Pekín, de donde por cierto procedían muchos de los estudiantes que se habían manifestado años antes en la plaza de Tian'anmen. Yue Minjun era uno de los artistas que vivían en el pueblo; hoy es célebre por sus pinturas protagonizadas por ridículos personajes sonrientes, que le han convertido en la cara más reconocible del arte chino contemporáneo en el extranjero y le han permitido aprovecharse del momento más caliente de la burbuja del arte chino en los mercados mundiales.

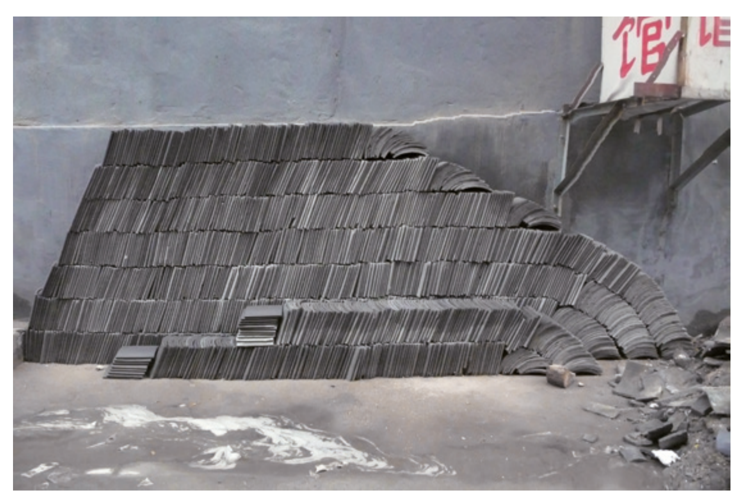
EL 798 EN EL DESARROLLO DEL ARTE CHINO CONTEMPORÁNEO

Esta fórmula del "pueblo de artista" es una característica propia del arte chino contemporáneo, en la que los artistas conviven en un mismo espacio creativo y habitable. Pero este modelo que aúna arte y vida igualmente ha terminado por ser absorbido por las instituciones oficiales con el fin de controlar a los artistas en un mismo lugar, facilitar su vigilancia y posible censura. Tal vez el 798 sea el ejemplo más conocido de agrupación de artistas, talleres y galerías de arte, pero no es el único. Al norte del 798 nos encontramos con el pueblo de Caochangdi, donde están instaladas galerías como ShanghART Gallery, Platform China o el centro de arte y fotografía Three Shadows dirigido por el artista Rong Rong y su mujer Inri; además, Caochangdi es famoso por ser parada obligatoria para los periodistas extranjeros que peregrinan hasta el estudio de Ai Weiwei. Songzhuang es otro pueblo de artistas de la periferia de Pekín que cuenta con su propio festival de arte, conocido por dar cabida en un mismo espacio a artistas chinos e internacionales atraídos por la atmósfera única así como por el asequible precio de los alquileres y los materiales, al mismo tiempo que a campesinos, algunos de ellos también aficionados a la pintura y que despliegan su obra en la calle principal del pueblo. Y más recientemente, muchos






综合治理




JIAOTONG







artistas han trasladado sus talleres a un nuevo distrito al noreste de Pekín, conocido como Yihaodi International Artbase.

La semilla del primigenio distrito del arte 798 nació bajo esta forma de agrupación de talleres de artistas a finales de los años noventa y ha tenido su época dorada a partir del año 2000. Bien sabido es que el 798 es el nombre del distrito fabril armamentístico establecido a mediados de los años cincuenta en Pekín, como un proyecto desarrollado en plena Guerra Fría por la antigua Unión Soviética y posteriormente por la Alemania del Este en colaboración con China. Las fábricas estuvieron en activo hasta mediados de los noventa, dedicadas a la producción de electrónica y de otros muchos productos "made in China". De su pasado como gran centro fabril apenas quedan meros ecos que el visitante más curioso puede aún encontrar: las proclamas maoístas que se han conservado en las vigas de los techos de algunas de las naves industriales ahora reconvertidas en centros de arte, o las esculturas de Tyrannosaurus rex que dan la bienvenida al centro de arte UCCA y que recuerdan a los juguetes que se producían en las fábricas del ahora distrito de arte.

Con el desmantelamiento del pueblo del Yuanmingyuan, muchos artistas de los noventa empezaron a buscar otros lugares con un alquiler razonable que les permitiera instalar sus talleres. El departamento de Escultura de la Academia Central de Bellas Artes de China (CAFA) también empezó a alquilar algunas de las fábricas abandonadas. Recuerdo que la primera vez que visité el 798, en 2005, el distrito del arte ya estaba organizado como tal, y existían galerías de arte como Long March o la italiana Galleria Continua. Desde hacía tiempo estaba instalada Timezone 8, la librería de Robert Bernell especializada en publicar y vender libros sobre arte chino contemporáneo, y era muy sencillo entrar a echar un vistazo a los talleres de los artistas que realmente vivían allí, y estaban ávidos por mostrar su obra a los extranjeros. Desde los años noventa se generalizó entre los artistas chinos la expresión "ir a ver al médico" (*qu kan yisheng*); el médico era el comisario de arte de turno o el coleccionista extranjero que pudiera ayudar a dar visibilidad a su obra fuera de China o comprarla directamente. Así surgieron las grandes colecciones de arte contemporáneo chino como las de Uli Sigg o los Ullens, la pareja de coleccionistas y mecenas belgas que crearon el UCCA en el centro neurálgico del 798. Junto con la galería Pace Beijing y el antiguo Centro de Arte



Fotografías de Nicolás Combarro (*798: Re-construcción*)

Iberia (hoy rebautizado como Centro de Arte Contemporáneo Hive), eran los espacios de arte más grandes del distrito, visitados en plena crisis económica por atónitos comisarios extranjeros que se frotaban los ojos al contemplar tal magnitud de instalaciones. Aunque no es oro todo lo que reluce. Algunos de estos centros de arte tan grandes tienen deficiencias de gestión, de calidad en su programación y de mantenimiento, en las que aún están trabajando por resolver.

Desde el año 2000 se ha producido la gran difusión del arte chino contemporáneo fuera de China, en buena parte por la demanda internacional, y que a mi modo de ver ha sido una auténtica nueva *chinoiserie.* Al mismo tiempo, la creación de revistas especializadas en lenguas no chinas y la participación de artistas chinos en las grandes bienales y ferias de arte ha contribuido a esa difusión. Igualmente, China ha creado bienales en las que el intercambio con otras latitudes ha sido posible, lo cual siempre es enriquecedor. En este sentido, en los años previos a las Olimpiadas de Pekín de 2008 se empezaron a organizar exposiciones dedicadas al arte chino contemporáneo en Europa y Estados Unidos. E incluso la Bienal de Venecia de 2003 dio cabida al primer Pabellón Oficial de China. Estos fueron sin duda los años de la burbuja del arte chino en el mercado, lo que hoy podemos denominar sin miedo a equivocarnos la “fiebre amarilla del arte”. A la fiebre amarilla le siguieron la fiebre india y la surcoreana, lo que demuestra que el mercado del arte atiende a las reglas de una ciencia imprecisa y oscilante, orquestada por los intereses de ciertos coleccionistas y galerías de arte con nombre y apellido; así como a las expectativas puestas en la economía china como motor del mercado desde los años previos a las Olimpiadas de Pekín.

El gran desarrollo del 798 representa la interpretación de la idea de arte por parte de ciertos artistas chinos y de algunos influyentes profesionales de ese sector: se ha equiparado inmediatamente arte con mercado, lo que para el arte contemporáneo en Europa y Estados Unidos es sólo una parte del arte. Ese carácter mercantilista del arte chino contemporáneo, convertido en mercancía producida en masa, suele poner los pelos de punta a los más románticos. Sin embargo, este fenómeno del arte chino contemporáneo en el que lo que más importa parece ser el dinero refleja el carácter pragmático de la sociedad china contemporánea, que puede observarse en muchos aspectos que ni siquiera tienen una relación directa con el arte. Cualquier persona que haya vivido en China durante un tiempo largo habrá descubierto que esa imagen que los occidentales solemos tener sobre los chinos como un pueblo espiritual es más que errónea. La sociedad china contemporánea extiende su sentido práctico a las relaciones sociales, al amor, al matrimonio, a la amistad y por supuesto al arte. Estando recién llegada a Pekín, recuerdo perfectamente cómo un chino con el que estaba hablando describió a los extranjeros como gentes muy idealistas y románticas. No podemos acercarnos al concepto del arte y del artista chino contemporáneo desde nuestra perspectiva, porque el peso de la sociedad y la forma de pensar china es extremadamente diferente a la de las sociedades europeas.

En 2011, Sotheby’s Hong Kong vendió *Forever Lasting Love,* de Zhang Xiaogang, consiguiendo el récord de ser la obra más cara de la historia del arte chino. Este ejemplo ilustra muy bien dos fenómenos: en primer lugar, la ya mencionada fiebre del arte chino en los mercados internacionales; y en segundo lugar, el perfil del artista chino contemporáneo como un multimillonario que crea en enormes estudios con la ayuda de un equipo muy amplio de ayudantes, siguiendo un sistema casi fabril de producir arte que dejaría a Andy Warhol y su Factory a la altura de un mero principiante. El tema de la producción en masa de las obras no es algo nuevo en el arte chino; si nos remontamos al de las dinastías Qing y Han, ya encontramos ejemplos de numerosas figurillas de los ajuares funerarios hechas siguiendo moldes. Otro buen ejemplo es la especialización artesanal de la porcelana china que se preindustrializa desde las dinastías Song y Yuan. Este tipo de artista chino fuma cohíbas mientras colecciona coches de lujo y posa vestido de Prada en la portada de la revista *L’officiel,* cuya versión china especializada en el mercado del arte decora las marquesinas de autobuses de Pekín. Evidentemente, no todos los artistas chinos forman parte de esta especie del *star system* del arte contemporáneo, pero sí es cierto que este perfil existe entre los grandes nombres del arte chino reconocidos en el extranjero. Esta imagen se aleja mucho de la idea romántica del artista que malvive en una buhardilla de París mientras da esquinazo a los prestamistas para poder comprar más pintura en lugar de pagar el alquiler. En la China imperial, el artista no procedía de un estatus social bajo, y no parece ser que se muriera de hambre, sino que por lo general era el funcionario imperial, erudito, coleccionista de arte, culto, conocedor del arte del pincel y por tanto calígrafo, poeta y pintor al mismo tiempo. Así, ni la forma de producir arte ni el modelo de artista que existe en nuestra visión “occidental” coinciden con los de la cultura china, y en este sentido no es apropiado analizar el arte chino, ya sea tradicional o contemporáneo, bajo nuestros parámetros.

EL ARTE CHINO EN CONSTRUCCIÓN Y LOS NUEVOS DESTINOS DEL MERCADO DEL ARTE

Recuerdo perfectamente lo mucho que cambió la ciudad de Pekín entre 2005 y 2008. Por poner un ejemplo, muchos de los barrios tradicionales de Pekín fueron derruidos y convertidos en edificios de apartamentos, o simplemente reconstruidos imitando la arquitectura tradicional de la dinastía Qing, creándose la estúpida paradoja de destruir el original para construir una copia exacta con nuevos materiales, lo cual demuestra que en la mentalidad china contemporánea no existe el concepto de conservación que Occidente ha cultivado desde hace siglos. De hecho, la idea de originalidad en el arte europeo se entiendo como una exigencia al artista, y en el arte contemporáneo se ha convertido en una obsesión que lleva al público y a la crítica en general a repetir como un mantra la frase “esto ya se ha hecho”. En cambio, en el arte tradicional chino la originalidad no era un valor a cultivar, sino que la forma de desarrollar el arte era seguir el estilo de un maestro concreto para interpretarlo o imitarlo. De forma que los primeros estudiosos occidentales del arte chino lo consideraron monótono y repetitivo, en clara decadencia, pensando sobre todo en los maestros del género de paisaje de las dinastías Ming y Qing. Sin duda, estos estudiosos pasaron por alto la idea de que la imitación, la “carencia de originalidad”, está muy integrada en la forma de pensar y vivir de China desde hace siglos.

Desde los años ochenta, el arte chino contemporáneo ha sido un complejo mosaico de tendencias, algunas que imitaban el arte llegado de Europa y Estados Unidos, otras que criticaban con ironía y sarcasmo el frenético desarrollo de la sociedad china y la pérdida que esto representaba. Muchos artistas de

los ochenta crecieron durante la Revolución Cultural, y su percepción de este oscuro periodo sorprende a la mayoría de periodistas y críticos de arte que les piden su opinión. Creo que ya he escuchado a varios afirmar que fue una época que vivieron con alegría y de la que guardan un muy buen recuerdo. Tiene sentido que describan de esta forma aquellos años, ya que lo pasaban jugando sin tener que ir al colegio, y además, como guardias rojos, Mao los había convertido en pequeños ejecutores de sus locuras megalómanas. Sin embargo, por todos es sabido que este periodo fue el de la "generación perdida": las universidades y escuelas fueron cerradas; los profesores, intelectuales y cualquier persona considerada sospechosa fue purgada, humillada en público, perseguida o, en el peor de los casos, asesinada. Lo que me interesa destacar de esta afirmación de muchos artistas chinos sobre la Revolución Cultural es que la idea general de la propaganda de la época era atacar a la tradición. De modo que podemos preguntarnos qué clase de relación han establecido los artistas chinos crecidos en ese periodo con el arte tradicional de su país.

Durante los años ochenta y noventa, muchos artistas rechazaron dicho arte tradicional y se lanzaron a estudiar el arte contemporáneo occidental, que como ya he mencionado llegaba en oleadas, conviviendo al mismo tiempo el surrealismo, el impresionismo o las *performances* de los años sesenta (como curiosidad, merece la pena destacar que artistas españoles como Velázquez, Dalí y Picasso se contaban entre los más imitados). Posteriormente, desde el año 2000, muchos de aquellos artistas han ido acomodando elementos de la estética, formatos y técnicas del arte tradicional chino, destacando en esta tendencia la obra de grandes nombres como Yang Fudong o Song Dong. En 2011, Song Dong realizó *La sabiduría de los pobres,* una de las exposiciones más brillantes que he visto en Pekín en los últimos años, convirtiendo el centro UCCA en un viejo *siheyuan* (casa con patio típica de Pekín) con multitud de objetos acumulados, en un ejercicio de nostalgia hermoso y poético. La crítica también está haciendo grandes esfuerzos por crear un discurso del arte adecuado a las características de su pasado cultural y a la situación que hemos descrito de la sociedad china, y que por tanto conformarían la esencia propia de su arte. Este fenómeno de mirar con más respeto su propio arte también ha empezado a apreciarse en la programación de ciertos centros del 798.

Mientras el arte chino contemporáneo y su crítica están en proceso de construcción ante nuestra mirada de espectadores de excepción, el 798 también está cambiando en cada nuevo abrir y cerrar de ojos, a un ritmo de vértigo, con el mismo frenesí que caracteriza a la sociedad y la economía chinas. En los dos últimos años, muchas galerías que estaban instaladas en el 798 o en el cercano distrito artístico de Caochangdi han echado el cierre y se han trasladado. El más significativo es el caso de la galería japonesa Mizuma Gallery. Parece que el señor Mizuma ha comprendido rápidamente que los centros de compra y venta de arte contemporáneo de Asia se están ubicando en otras latitudes, y que Pekín ya no es lo que era en los años de la burbuja. Así, recientemente inauguró su filial en Gillman Barracks (GB), el nuevo 798 de Singapur, formando parte de las trece galerías que se han instalado en este antiguo campamento militar, entre las que destacan OTA Fine Arts o Future Perfect. Bautizado en honor del general británico Sir Webb Gillman, GB está formado por catorce edificios de carácter colonial construidos en 1936 en una zona de densa jungla. Tras la retirada de las tropas británicas de Singapur, este campamento siguió usándose con fines militares hasta que recientemente ha abierto sus puertas como enclave del mercado del arte. GB y el 798 comparten su pasado como espacios con una finalidad completamente diferente, ya sea como símbolo del pasado colonial en Asia o de la Guerra Fría, que ilustran la versatilidad y capacidad de adaptación al medio del arte contemporáneo y de su mercado.

La feria *Art Stage Singapore* está intentando convertir Singapur en el nuevo *hub* del arte contemporáneo mundial, poniendo un especial énfasis en el arte local y del sureste asiático en el que también están fijando su atención últimamente otras instituciones del arte de la talla de la Tate Modern de Londres. El pasado año, durante la segunda edición de la feria Art Stage (We are Asia), el Centro de Arte Contemporáneo de Singapur (CCA), vinculado a la Universidad de Tecnología de Nanyang (NTU), invitó a una serie de conferencias a grandes nombres del arte contemporáneo como Ute Meta Bauer, o al director del Museo de Arte Mori de Tokio, Fumio Nanjo. Y, casualmente, entre el público se encontraba Uli Sigg, el famoso coleccionista de arte chino. No sería raro que en los próximos años el arte de Singapur y sus infraestructuras del mercado jugaran un peso destacado. Sobre todo si tenemos a GB como otro intento más del gobierno local por convertir el país en un destino internacional para el arte contemporáneo. Tanto es así que, entre 2011 y 2013, Singapur ha invertido una media de 287 millones de dólares en arte y cultura, lo que se ha reflejado en la creación de su propia bienal, museos públicos, galerías y otros espacios vinculados al arte. Como resultado, mi impresión del panorama del arte en Singapur es que se trata de un ecosistema artificial, un laboratorio del mercado del arte que resulta inquietante por su perfección.

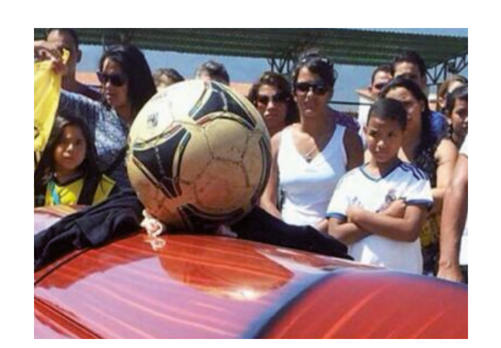
Otro hecho significativo de este desplazamiento de los centros del arte en Asia es la compra de la feria de arte de Hong Kong por Art Basel, ahora bajo el nombre de Art Basel-Hong Kong, lo que muestra la fuerza con la que Singapur y Hong Kong se están disputando el mercado del arte asiático e internacional en estos momentos. Parece como si la época de efervescencia de 798 perteneciera al pasado y lo que nos quedara fuesen los restos de una fiesta a la que hemos llegado un poco tarde. Incluso la librería Timezone 8 es ahora un restaurante japonés de sushi exprés.

La *macdonalización* del 798 podría ser un divertido fenómeno del arte y de la cultura popular china de nuestros días si no fuera por los síntomas de frivolización generalizada en el arte de este país. En los últimos tiempos, las menciones al arte chino contemporáneo se han reducido alarmantemente al último vídeo que cuelga Ai Weiwei en YouTube bailando el *gangnam style* esposado, o al precio desorbitado que alcanzan las obras de Zhang Daqian en el mercado. Después de la tormenta siempre llega la calma. El arte chino contemporáneo está en el camino de edificar su propio relato, su propia identidad, y tal vez esta identidad no coincida con la imagen que tenemos sobre el arte en Europa o Estados Unidos, sino que más bien busque sus raíces en su propia tradición y estética. Ciertos profesores chinos están impartiendo con gran acierto cursos sobre el fenómeno del arte y del mercado chino, que junto con el trabajo de los artistas, los críticos y los comisarios locales ayudarán a construir un discurso profundo que borre de nuestra memoria la superficialidad que lamentablemente se ha asociado con el arte chino contemporáneo.

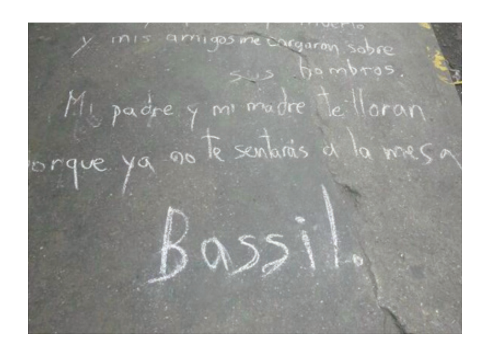
Susana Sanz Giménez es profesora de Historia del Arte en la Academia Central de Bellas Artes de China (CAFA) en Pekín, experta en arte asiático contemporáneo y coautora del libro *Arte chino contemporáneo* (Editorial Nerea, 2011).

DESDE UNA VENTANA, #VENEZUELA

Doménico Chiappe











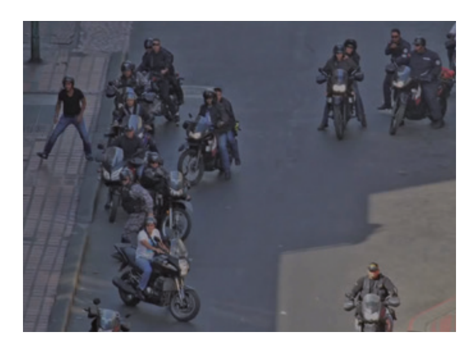














En la calle, la gente ondea banderas, exhibe pancartas manuscritas sobre papel o cartón. Sobre las cabezas, sus teléfonos móviles, empuñados como otros ojos: ojos con memoria que serán cruciales para romper el bloqueo informativo. La fuerza de la visión de los hechos compartidos a través de las redes digitales es incontestable.

#Plano: hombres vestidos de civil, con el rostro cubierto por un casco, desmontan de sus motos. Uno de ellos corre al tiempo que saca su pistola de atrás del pantalón. Va al encuentro de los manifestantes. Un policía pasa a su lado y nada hace. Se escuchan los disparos. Cuarenta balas en veinte segundos. Por los intervalos de las detonaciones se deduce que ha habido al menos tres tiradores.

Contraplano: se escucha el sonido metálico y rítmico de la cacerola, mientras los atacados corren, la mayoría pegada a las paredes.

—Mira, marico, ése en el suelo, ahí tirado, güevón, vamos todos, güevón.

Y los que huían, regresan a por uno de los suyos. Los pistoleros están al otro lado, blindados, agazapados en la emboscada tendida. Qué importa. Los jóvenes regresan. No dejan a ninguno de los suyos atrás. Como más tarde se leerá en un cartel: "Tú tienes balas, yo tengo bolas".

Y vuelven cuando todavía detonan los disparos.

—¡Un caído!

—¡Le dieron en la cabeza!

En el asfalto, un joven agoniza. Tiene una mascarilla de farmacia en la boca y la nariz, casi ineficaz para ahuyentar los gases lacrimógenos, ya usuales en la represión del gobierno contra los estudiantes. Viste camiseta negra, lleva un morral a la espalda.

—¡Chamo, están matando gente, loco!

#Plano cenital. Los pistoleros corren en sentido contrario, huyen. Uno empuja una moto, le escolta un militar bien apertrechado. Pasan al lado de uniformados y civiles con prendas rojas que miran cómo se alejan.

El asesinato es grabado por la cámara de quien se arriesga a mirar desde una ventana. Filma para no callar. Para que algo sea más eficaz que sus gritos impotentes desde la altura. Para denunciar. Su vídeo es prueba y lo divulga, aunque eso delate su posición, su hogar, el sitio donde se resguarda su familia.

Esa memoria filmada se repite una y otra vez. Puede detallarse: uno de los pistoleros vestido de civil dispara a quemarropa. Retroceder aún más en la cinta, como si un juez repreguntara al testigo. Un matón en moto no supo controlarla y su máquina cayó al piso, apagada. Y uno de los que estaba al frente del repliegue de los estudiantes le arroja una piedra y le encara. Algo le dice antes de que empiecen los balazos. Ese individuo no huirá, como los demás estudiantes. Se quedará allí, en medio, como si se supiera inmune a los tiros. También verá de cerca cómo estalla el cráneo del joven asesinado. No intentará ayudarlo. Seguirá allí, en tierra de nadie, hasta que vuelva por donde vino.

Los disparos y la respuesta de los manifestantes:

—¡Malditos!

—¡Un caído!

—¡Le dieron en la cabeza!

—¡Chamo, están matando gente, loco!

Los gritos en bucle; *loop* del instante de la caída. Como un recuerdo que se hace obsesión.

#Se filma como quien observa por la mirilla con el aliento contenido, sin saber qué verá. Puede que suceda algo en ese ángulo cotidiano. Nada pasa, sólo unos estudiantes que regresan de una manifestación. Hasta que les disparan. Esa esquina, hasta entonces una visión insípida de una de las tantas esquinas viejas del centro de Caracas, se convierte en el lugar de un homicidio miserable: a un joven desarmado le han aniquilado por la espalda.

Y cuando la muerte se cuela en el objetivo de la cámara puesta en el alfeizar, como por no dejar, quien la controla exclama con voz de hombre joven: "¡Cayó uno!", y atrás una voz de mujer mayor: "¡Ay, hirieron a uno, dios mío!". Y solloza: "Mataron a un muchacho. Ay, dios mío, era a lo que tenía miedo".

Y esa visión otorga otra perspectiva de la muerte: los estudiantes corren. ¿Por qué? No hay información en esta mirada. Llegan a la emboscada. Disparos a mansalva. La primera ráfaga no produce víctimas. Los estudiantes entran por una calle en su espanto. Pero regresan por donde vinieron a pesar de la presencia de los pistoleros. ¿Por qué? Empieza el segundo acto del tiroteo. La bala treinta y cinco, quizás la cuarenta, tumba al joven estudiante de ropas oscuras, como su piel, como su cabello. Venía a prisa y cae de bruces. Cuando el que se derrumba no interpone las manos, cuando ni siquiera lo intenta, es porque ha sido fulminado. La velocidad hace que arrastre el rostro y el cuerpo por el cemento, hasta que la fricción le detiene.

#Uniforme de camuflaje en la ciudad, gris en vez de verde, para camaleones de cemento y hormigón que usan cascos, botas, lentes, chalecos antibala negros. Los funcionarios del Servicio Bolivariano de Inteligencia (Sebín) disparan sus escopetas al montón, con parsimonia, protegidos por una de las columnas del antiguo banco Latino. Unos pasos más allá, un gordo de bluyines, camiseta negra manga larga y mitones, pero con el equipo militar que le arma y le blinda. Está tras el muro de un estacionamiento, saca el revólver, lo empuña con ambas manos y ensaya la posición aprendida en las prácticas de tiro: una pierna de apoyo adelantada, ambas flexionadas. El gordo dispara dos veces hacia la multitud. Luego parece indeciso, como si se preguntara "¿un par de tiritos más?". Enfunda. Vuelve a mirar y luce satisfecho. Detrás, los dos uniformados siguen acuclillados al lado de la columna, recargando el arma. El gordo se retira a paso de maratonista aficionado hasta llegar donde los dos uniformados. Como quien pasea, el trío se aleja por el medio de la calle, dando la espalda a los que ellos han atacado. Entonces uno de los uniformados, quizás preguntándose para qué poner munición en el fusil si no es para accionarlo, da media vuelta y dispara.

#El joven estudiante de ropas oscuras, como su piel, como su cabello, es Bassil Dacosta. En cuanto cae, uno de sus compañeros, el que iba detrás de él, le socorre. Está bajo fuego y se detiene, sin importar cuán expuesto está ante los pistoleros. Entonces llegan los que han regresado para no dejarlo tirado sin auxilio. Lo voltean, lo intentan acomodar, miden sus signos vitales. Lo cargan entre tres. La premura indica que todavía late su corazón. Pero su cabeza, lánguida, bambolea. Los ojos abiertos y perdidos. El rostro magullado por la caída sobre el suelo mugroso. La sangre mana por el cráneo. Empapa su cabello negro y encrespado, y su cara morena e imberbe. Su cabeza maltrecha se apoya en el hombro de un motorizado dispuesto a llevarle al hospital. No hay ambulancias que le socorran, no hay instituciones del Estado para los que están de este lado. Sólo las motos. Los hombres que le rodean, todos muchachos con gorras de béisbol y franelas, con los brazos manchados por la sangre que los pistoleros del gobierno han derramado, intentan acomodarle en ese asiento sin asas ni nada que sostenga el cuerpo.

Otra imagen incrustada en la retina digital: el rostro alzado de Bassil, ya sin mascarilla, la boca entreabierta, los ojos

cerrados, por un hombre que intenta acolchar el suelo con la palma de su mano.

#En otra calle de Venezuela, un estudiante se abandona al arresto: dos hombres vestidos de civil, demasiado elegantes para la revuelta con camisas manga larga y gomina en el pelo corto, le sujetan por el brazo y la nuca. A su lado, un tercero con el arma desenfundada.

#Bassil tenía veinticuatro años y estudiaba Mercadeo en la Universidad Alejandro de Humboldt. Se convierte en la primera persona asesinada en estas jornadas de protesta por las fuerzas que el gobierno patrocina y protege, ya sean institucionales (ejército, policía) o paraestatales (colectivos armados). Vendrán más.

#Un policía de negro, bien apertrechado, camina junto a una pared con grafitis. Camina calmado, quizás para no hacer ruido, y da instrucciones con la mano. Cuando pasa junto a una pintada percudida que dice "Leidy te amo", empieza a correr. Ha visto algo, una presa. En la esquina se le une otro policía que porta un rifle. Y se ve a la presa que cazan: un hombre muy delgado con franela blanca. Otro grafiti indica dónde transcurre la cacería: en San Cristóbal. El hombre perseguido no corre rápido. Es un rezagado de un grupo que huye. El más débil de la manada, la carne habitual de las hienas. Mira hacia atrás con preocupación, pero aunque los policías se acercan, no acelera. El plano se acerca: es una persona mayor, cuyas piernas resentidas no responden. Cuando uno de los policías le alcanza, se detiene con los brazos caídos. No hay resistencia alguna. Cuando le jalonan, se sienta en el suelo, rendido. Se le acerca el policía con el rifle agarrado como un bate de béisbol y le golpea por detrás en la columna y la base del cráneo. Laxo, la cabeza golpea contra el pavimento. Está inconsciente. El policía del fusil regresa hasta él y le patea en la cara. Le dejan ahí, en medio de la calle.

#En una de las imágenes del traslado de Bassil, cuando se le sube a la parte de atrás de una camioneta, después de fracasar en el intento de llevarlo en moto, hay otro joven que en pocas horas morirá por otro disparo detonado desde la oscuridad impune. Con la cachucha volteada, la cara descubierta y el gesto consternado, le lleva por el brazo izquierdo, junto a otros cuatro o seis jóvenes, que intentan levantarlo hasta la *pick-up*. *Es* Robert Redman, caraqueño de 31 años, que se define en su perfil de Twitter como piloto privado, montañista, maratonista, bolichero, guarimbero, forista de *Noticiero Digital* y demócrata liberal.

—Cómo es posible que los malditos de la policía nacional permitieran a los colectivos chavistas disparar como lo hicieron!! #Malditos —tuiteó en su cuenta @EscualidoReload, a las 21:15h, del 12 de febrero de 2014.

Cuatro minutos después enviaría una fotografía con el rótulo: "Queman entrada de la sede la Magistratura TSJ en Chacao".

Poco más tarde, dice a @9Auriel: "Me tocó cargar al chamo que murió. Hasta hace poco tenía su sangre en mi brazo, pero ya llegué a la casa".

Estaba en su hogar. Sucio, ensangrentado, probablemente se limpió y comió. Desde allí tuiteó también: "Hoy me pegaron una pedrada en la espalda, un cascazo por la nariz; tragué bomba lacrimógena, cargué al chamo que falleció. ¿Y tú qué hiciste?". Quizás no descansó y volvió a la calle. A las 22:01h respondía a @ramonmediavilla: "Habrá muerto por disparos de su mismo bando porque nosotros no teníamos armas con qué defendernos".

Veintitrés minutos después subía otra imagen con el texto: "Arde Chacao", y a la media hora otro tuit: "#almomento Herido en antebrazo de perdigón de plomo en Chacao". En un intercambio de mensajes con @Aslanatenea, quien le pide "Cuídate, por favor!", envía el último tuit de su vida, dando su posición, "en Chacao", sobre las once de la noche.

#Ante la ventana desde donde se puede mirar Venezuela, aparecen persianas. Se denuncia el bloqueo de internet por parte de los operadores, telefónicas nacionalizadas. Sin embargo, los testigos no callan y encuentran fisuras para compartir su memoria en las redes digitales.

En Valencia, una marcha encabezada por un joven con la camiseta de la selección de fútbol venezolana, toca el silbato, alza el brazo. Una multitud le sigue. En otra ciudad, de despejada avenida, abundan las gorras tricolor. La lleva una anciana con camisa de flores, una chica de camiseta blanca, hombres de franela negra, uno con bermudas. Calzan chanclas y zapatos deportivos. Una multitud multicolor.

En una población homogénea en su heterogeneidad y mestizaje, el discurso oficial propicia un enfrentamiento racial. Al no poder distinguir al venezolano según su fisionomía o el tono de su piel, lo vistió. Al no poder discriminarlo por etnia o religión, el gobierno creó su tribu particular: los rojos. Quien porta ese color como una segunda piel vive enfrentado a los demás, los que no profesan la fe en el líder. Pero esta multitud que esgrime sus celulares contra la desinformación viste con ropa de cualquier color.

Una pancarta, manuscrita en cartones o folios, como casi todas: "Abuelas por Venezuela".

Otra: "Prefiero arriesgarme protestando, a salir de casa y que una bala robe mis sueños".

Otra: "Estoy cansada de vivir con miedo".

Los sembradores de terror intentan acallar las protestas. Un fotograma y otro muestra a hombres con cascos y chalecos, la mayoría sin uniformes que dejen ver que son fuerzas de un Estado, sin portar ninguna identificación, pateando, arrastrando, golpeando, deteniendo a civiles.

#En la esquina donde asesinaron a Bassil hay ramos de flores y cirios blancos. En la pared negra se escribe con tiza:

"Moriste luchando.
Te recordaré como un héroe".
En el suelo:
"Tu bala llevaba mi nombre,
el nombre de todos nosotros.
Fui yo quien cayó muerto
y mis amigos me cargaron
sobre sus hombros.
Mi padre y mi madre te lloran
porque ya no te sentarás a la mesa,
Bassil".

#En Puerto Ordaz, a las cuatro de la madrugada, los estudiantes se enfrentan con los brazos alzados y las manos limpias a los militares que les alumbran con los focos de sus tanquetas de guerra. Les disparan bombas lacrimógenas. Los estudiantes se ahogan.

Maracaibo, Valencia, Caracas, Guanare: avenidas y autopistas repletas de gente. El color rojo sólo se ve en la tercera franja de la bandera de Venezuela. Otro cartel, manuscrito en un cartón: "Hablan como Marx, gobiernan como Stalin y viven como Rockefeller mientras el pueblo sufre".

#Una pancarta: "Lamento que mi protesta colapse tu tráfico pero tu indiferencia colapsa nuestro país". José Méndez, diecisiete años, fue asesinado por un hombre que aceleró intencionalmente para pasar por una calle cortada por la protesta. Unas imágenes le capturan cuando reclama desde fuera de su vehículo, con gesto enfurecido. El cuerpo del chico no fue suficiente obstáculo.

#Últimas Noticias reconstruye, a partir de materiales disponibles en la red, cómo fueron los hechos que sucedieron alrededor del asesinato de Bassil. Los vídeos y fotografías atestiguan que:

—Al terminar la manifestación, un grupo de estudiantes se dirigió a la esquina Monroy.

—La Policía Nacional Bolivariana bloqueó las calles adyacentes con despliegue de efectivos armados y protegidos con escudos. La barrera policial del norte, en la esquina de Tracabordo, se abrirá para dejar pasar a los pistoleros. A uno de ellos se le filma junto a funcionarios uniformados del aparato de inteligencia. Luego se sabrá que el pistolero vestido como civil es uno de ellos.

—A las tres de la tarde, agentes del Sebín llegan en motos junto a otros vestidos de civil. En una fotografía se cuentan diecisiete motos con veinticuatro hombres en la calle Sur 11, entre Tracabordo y Ferrenquín. En la primera moto, detrás del piloto, "un hombre de camisa caqui, pantalón bluyín y casco". Con ellos está el gordo que había sido filmado antes, disparando contra la multitud. Esta vez el gordo va en una de las motos oficiales, en solitario. También se señala a un "hombre de franela" en una Kawasaki Versys 1000.

—Cuando llegan los manifestantes y se acercan a una de aquellas motos, que está caída en medio de la calle, el "hombre del pantalón verde y camisa clara" dispara. Dos motos de la Guardia Nacional se alejan a poca velocidad al empezar el tiroteo. Al otro lado, los estudiantes se dispersan corriendo. Otro de los funcionarios llegados en moto dispara también. Viste chaqueta negra.

—El "hombre del pantalón verde" toma posición. El de la chaqueta negra también. Ambos se acercan a la esquina por donde han huido los estudiantes. Ése es el momento entre la primera y la segunda tanda de disparos.

—Bassil corre hacia la calle Este 2, pero regresa por la Sur 11, donde ha sido la emboscada, para intentar volver por donde vino. Una carrera similar a la de sus compañeros.

—En una imagen a contraplano, el momento en que asesinan a Bassil es señalado por un civil a lo lejos, que apunta hacia el cuerpo. En primer plano de esta fotografía, las caras de sus verdugos, dos boquiabiertos, los demás con la mandíbula apretada: un hombre de bluyín y camisa negra con una pistola, delante de un Sebín uniformado; el de camisa clara y pantalón verde, con el casco de moto puesto, también con pistola; otro de negro con un arma larga y detrás el de la camisa caqui que lideraba la partida de motorizados que fue al encuentro de los jóvenes.

—El pistolero de pantalón verde corre hacia el norte, donde está la Guardia Nacional y los civiles pro-oficialistas. Nadie hace ni siquiera un gesto de reproche.

—Otro de los pistoleros recoge los casquillos del suelo. Sube a su moto y se refugia tras los escudos de la Guardia Nacional.

—En otras imágenes se ve que algunos motorizados que estuvieron con los pistoleros en aquel momento, entraban y salían de la marcha. Pasan junto a los estudiantes, penetran el tumulto, salen. Como una premonición, los motorizados filtrados en la protesta pasan al lado de un joven que despliega su pancarta hacia los militares: "Salí a luchar por Venezuela. Si no regreso, me fui con ella".

—En otra foto se ve a un varón con capucha, casco y pañuelo que sólo deja ver sus ojos, bluyín y mochila, como un estudiante más, escalando la barrera policial ante la pasividad de los funcionarios. En otra toma se le aprecia saliendo de allí a cara descubierta, ya sin casco, sin capucha, sin suéter, sin bandolera. Como un funcionario que ha llegado al final de su guardia y que se marcha a casa.

—Entre las esquinas Tracabordo y Monroy asesinaron también a Juan Montoya, miembro de un colectivo armado, quizás infiltrado en la manifestación. En la red social no parece haber testigos de su muerte.

#En la ventana aparecen víctimas de tortura en los calabozos: golpeados, electrocutados, violados con un fusil. Denuncian, muestran sus cuerpos magullados. Dan la cara.

#La Guardia Nacional detiene a Darío Ramírez, un concejal electo del municipio de Sucre. Esposado, se lo llevan desde las oficinas del partido Voluntad Popular. Un hombre de pelo largo y franela tricolor intenta dialogar con los dos uniformados que lo jalan del brazo, cada uno por un lado. No se detienen, salen a la calle, uno le dice al otro:

—Corre, corre, corre.

—¡Me están llevando detenido, grita! —exclama Ramírez, que intenta oponerse al arrastre, que fija el cuerpo encogido y dificulta la maniobra de los militares. Uno de los militares pasa al frente e intenta moverlo por las axilas. Se acerca un tercer soldado, que lo empuja por un brazo. Pero por detrás se acercan cinco civiles. Uno de franela blanca corre hacia ellos, se interpone en el recorrido con los brazos abiertos, como si quisiera abrazarlos. Bloquea el paso cuando una mujer aparece en el plano. Grita:

—Suéltale, coye.

Detrás de la avanzadilla, la multitud que también se acerca. Ramírez sigue resistiéndose. Se revuelve, se intenta zafar. Llega otro guardia más y comienzan a jalar a Ramírez, pero los civiles ya lo sujetan también y hacen fuerza en sentido contrario. Un flaco salta y patea al tercer guardia. Los guantes militares aflojan y se alejan. La multitud les increpa:

—¡Malditos!

—¡Hijos de puta!

La operación de rescate no ha demorado más que unos segundos.

A la carrera, dos hombres llevan a Ramírez, aún esposado, al otro lado de la calle, hasta una avenida donde espera el de pelo largo y camisa tricolor, que indica que lo suban a una moto. Maniatado, Ramírez sube, se agarra de donde puede antes del acelerón.

—No lo soltaron —dice el de pelo largo a cámara—. Se lo quitamos de las manos. Pero todo tiene que ser pacífico.

#Las imágenes que ya pertenecen a la memoria colectiva, que logran la abolición de la distancia al compartirla, dan resultado y se identifica a dos de los pistoleros que abrieron fuego contra los estudiantes: Melvin Collazos, comisario del Sebín, y Jonathan Rodríguez, sargento del Ejército y escolta del ministro de Interior y Justicia, Miguel Rodríguez Torres. Llegaron al edificio de la Fiscalía con el ministro y salieron de allí sólo para confrontar a los que ya habían terminado con su protesta. Como quien hace turismo. De una de esas pistolas salió la bala que mató a Bassil, cuyo ataúd tendrá una pelota de

fútbol encima. Era hincha del Deportivo Táchira.

Otra bala perfora el cráneo de Génesis Carmona, veintiún años, Miss Carabobo de 2013, ganadora de la mención Turismo del certamen Miss Venezuela. La llevan a la UCI de la clínica Guerra Méndez, en Valencia, en una moto. Su cuerpo va entre el conductor y un joven que la lleva en brazos, como a un niño dormido, intentando sostener su cabeza. Del lado izquierdo, su largo cabello rubio con raíces oscuras, su hermoso rostro pálido apuntando el cielo, su limpio perfil, su brazo enredado en el cuero de su cartera. Del otro, sus pies cubiertos por zapatillas. Llega a la clínica viva, la estabilizan, pronostican que perderá la visión. Sin embargo, muere.

De Valencia, donde asesinaron a Génesis, proviene otra imagen, la de la arremetida de un grupo de simpatizantes del gobierno, llamados por el gobernador del estado Carabobo, Francisco Ameliach, desde su cuenta @AmeliachPSUV:

—UBCH a prepararse para el contraataque fulminante. Diosdado dará la orden —con el *hashtag* #gringosyfascistasrespeten.

En la vanguardia van dos hombres que están armados. Uno de ellos dispara, con ambas manos en la pistola. Va de civil con la camiseta marrón. El otro está de rojo y, en el instante capturado por la fotografía, esconde el arma en un trapo también rojo. Los testigos, que perpetúan su acusación en los vídeos, mostrarán a los grupos armados, identificarán a algunos de los involucrados. El gobierno responderá que "la bala vino de atrás" y culpará a los propios manifestantes. ¿Acaso un civil desarmado que va por el medio de la calle no corre cuando comienzan a dispararle?

En otro vídeo, tomado en la avenida Cedeño de Valencia, se ve que un encapuchado con camisa azul eléctrico dispara cuatro balas en un segundo hasta que se le encasquilla el arma. Permanece ahí, rodeado de gente, alguna vestida de rojo, que le señala posibles blancos. Dos minutos después, en esa misma esquina, se reúnen tres pistoleros, y aprietan el gatillo once veces en tres segundos. Llegarán más y avanzarán contra los estudiantes.

Contraplano: los manifestantes se plantan ante el grupo pro-gobierno. No corren, algunos dan media vuelta, pero otros están dispuestos a avanzar.

—Vénganse, bróder, no vale la pena. Vénganse para atrás, qué van a hacer ahí —dice quien filma—. Están armados.

Alguien cercano grita a los agresores: "No se tapen la cara, no te tapes la cara".

(Tiros y fin del vídeo).

(Quien mira y graba su visión se arriesga. Los que filmaron a los pistoleros de Valencia lo sabían. Bajo su ventana, la avanzadilla de los colectivos se agrupaba para atacar a los manifestantes. La cámara se disimulaba tras una barandilla, un muro, una cortina, y temía ser descubierto. Pero no desistían en el intento de registrar los hechos.)

—Pendientes si los ven (filmando), de panas.

—Mira, mira a ese mamagüevo, como lleva la pistola.

—¿Quién?

—El de gris.

—El de azul rey también. Allá, míralo, ¿lo viste? Allá está en la esquina, allá.

—Mira, va a tirar, va a tirar, va a tirar.

—Ese desgraciado.

(Disparos.)

—Uy, cómo sonó esa vaina.

—No veo, no joda.

—Graba a ése.

—Quiero ponerla más cerca.

—Ponlo más cerca.

—Bueno, cómprate una videocámara.

—Pendiente, pendiente, deja de estar abriendo mucho (la cortina).

—Ay, dios los cuide.

—Quiero filmar la cara al desgraciado.

(Disparos.)

—Y eso es una pistolota, oyó.

—No abras mucho.

—Tienes que grabar al de azul.

(Con la mayoría de la gente avanzando por el medio de la calle, desde donde lanzan piedras, señalan o se detienen en las motos, siempre al descubierto, ¿por qué los pistoleros se agazapan tras las esquinas? Temen a la cámara que transforma en vídeo la visión, como si fuera la imagen grabada en las neuronas. Temen el safari fotográfico con que son cazados por los civiles. El disparo digital, el *zoom*.)

—El de azul y aquel de gris también tiene una.

—Ya me tienen arrollada, ya no puedo ver.

—Y yo tengo las piernas aquí flexionadas.

—Shhh, cállense pues.

—Cuidado, nos van a escuchar.

—No nos escuchan por el ruido.

—¿Pero esos son los chavistas?

—Claro, ¿no los ves que van todos de rojo?

(Tiro.)

—Na' güevoná de loco.

—Es el de marrón de gorra gris.

—Aquel que va allá.

—Esconde ese teléfono, ¿oíste?

—Pendientes, que hay gente que está pendiente y que está señalando.

—¿Para acá?

—No, pero por ahí.

—Bueno, mosca.

—Si alguno de esos ve para acá y ve que estamos filmando, nos jodimos.

—Coño, pero guarden la mierda esa.

—Esos no se van a dar cuenta.

—Quédate quieto.

—Mira a la tipa lanzando piedras.

—Esos no se van a dar cuenta porque la adrenalina que tienen... esos no van a estar pendientes.

—Cuidado que están viendo para acá.

—Quién.

—Pero dejen los miedos.

(Tiros.)

—Miren a ese mamagüevo. Están todos armados, güevón.

—Sí, están armados hasta los dientes.

—¿Todos estos?

—Sí, toditos.

—Súbanla más, ¿abro la ventana?

—Acércalo.

(Tiros.)

—Mira.

—Grábalos allá, grábalos allá.

(Tiros y petardos.)

—Ay, chamo, dios los cuide.

—Ajá, mosca de este lado, viene gente, viene gente.

(Tiros.)

—Ay, dios.

—Que se vayan.

—No, porque van a arremeter contra los estudiantes.

(Tiros.)

—Los encapuchados son los que están armados.

—Mira el que tiene la cámara, de chaqueta gris.

—No es cámara, es una pistola. Un revólver.

—¿Cuál?

—Mira a este gordo, este viejo que llegó ahí. Ése se está haciendo el güevón porque se puso ahí de repente.

—Mira cómo va.

—Le está diciendo algo.

—El que está en la esquina.

—Esos dos están armados.

—Mira, llegaron dos más armados. Todos esos que vienen aquí están armados, mira.

—El de rojo, el de negro.

—El de camisa azul.

—Todo este combito que viene ahí.

—Mosca porque el de negro le dijo algo al de azul.

—¿Pero esto (la cámara) se ve?

—No se ve.

—¿No se ve? Pendiente es lo que es.

—Mira, están viendo para acá, Ahí está.

—Sácate la capucha para verte la cara.

—Ese maldito.

—Ey, ey, ey.

(Fin de la grabación.)

Ese día, otra imagen, la de un adolescente de pequeño tamaño, suéter verde con capucha, rostro descubierto, enfrenta a un grupo de policías antidisturbios con una hoja en el pecho, donde ha escrito: "Disparas a quien juraste proteger".

Más asesinatos se perpetúan en la memoria colectiva: Cinco personas colocan más cajas y bolsas de basura en la pista. Le prenderán fuego en medio de la avenida. Una inocua acción de protesta que se conoce como guarimba. Les sorprende un todoterreno de la Guardia Nacional. Se bajan siete militares. Los sorprendidos civiles corren. Cinco militares les persiguen y dos empujan las bolsas al medianil de la calle. Bajan otros dos guardias. Un minuto después se escuchan balazos sobre el ruido de las cacerolas. Otro tiro.

En el campo de visión vuelven a entrar los cinco guardias, que regresan a su patrulla. Van despacio. Uno de ellos dispara hacia el final de la calle, en un giro rápido. Se reúnen al pie de la camioneta. Hay un noveno militar al otro lado de la calle. Ha detenido a un sujeto con camiseta negra y bluyín. Se le unen otros tres guardias pero, antes que lleguen, el sujeto corre en calle abajo. La persecución dura poco. Estalla un disparo y se oye:

—¡Ay, lo mataron! —grito de mujer que proviene de la calle.

Repetición. El *loop* de la infamia revela que, cuando van tras el sujeto, hay un cuarto guardia, más lento, que no va en línea con sus compañeros, sino que se abre en diagonal. En cuanto los militares cercan al hombre, que se detiene en la acera, contra una pared, este guardia, a pocos metros, le dispara. Era un blanco fácil, inmóvil y desarmado.

Los asesinos se alejan mirando a los edificios, desde donde les gritan y hacen sonar las cacerolas. Llega una moto a toda velocidad, que escolta al todoterreno, que ha girado ciento ochenta grados. Se detienen junto al cuerpo, pero no lo recogen. Lo dejan tendido sobre la acera. Una fotografía muestra que sus verdugos le han dado la vuelta. En el pecho no tiene entrada de bala. El militar le disparó por la espalda. Es un joven de pelo corto en la soledad de la muerte. Un homicidio más que quedó grabado, junto a los lamentos de quienes lo presenciaron, del rencor que despierta la prepotencia y la impunidad, que se traduce en un grito ya escuchado muchas veces en estos testimonios:

—¡Malditos!

Un graffiti aclara el origen del grito: "Maldito sea el que alce su arma contra el pueblo".

No es la "violencia" la que se cobra la vida de quienes protestan contra la inseguridad y la escasez. Son los funcionarios del gobierno quienes asesinan a seis personas en tres días. A Geraldine Moreno, estudiante de citotecnología en la Universidad Arturo Michelena, le desfiguraron el rostro con un tiro de perdigones. El militar de la Guardia Nacional Bolivariana que disparó estaba tan cerca que en la escasa superficie de su cara se enterraron más de treinta dardos de plomo. Lo hizo cuando ella estaba en el suelo, a mansalva. Perdió ambos ojos del impacto. Protestaba en el conjunto residencial Bayona Norte, en Yazajal, cerca de Naguanagua, a las ocho de la noche del 19 de febrero. Ingresó en el hospital Metropolitano Norte en estado crítico. Para reunir el dinero con que comprar medicamentos y sufragar las intervenciones quirúrgicas, su familia, de escasos recursos, divulgó un primerísimo primer plano de cómo estaba el rostro de la joven de veintitrés años. La imagen se comparte junto a otra, donde la morena de amplia y perfecta sonrisa posa con su gorra tricolor, con la bandera de Venezuela.

Las palabras usadas durante quince años por la retórica chavista para condenar a sus opositores lucen desnudas y vacías por los hechos, por los orígenes de los asesinados. No son "oligarcas", "ricos", "mercenarios". Son pueblo, más pueblo que la burocracia que se ha apoderado de los recursos del país. Una burocracia transnacional. Geraldine morirá horas después.

Los testimonios visuales delatan a los homicidas y son incontestables. Las ventanas son enemigas de la impunidad. Las ventanas de las casas y de las redes sociales. Los grupos armados, tanto los estatales como los paraestatales, toman medidas de fuerza cuando se ven cercados por tantos ojos, cuya visión es imborrable. Donde suenan cacerolas, la Guardia Nacional lanza bombas lacrimógenas, a los balcones, a las ventanas.

En una esquina de Caracas, en un puñado de segundos, se cuentan veintidós motos. En cada una dos uniformados. El de atrás dispara a las ventanas. Desde arriba le lanzan dos bombas molotov. Los uniformados desmontan y peinan las calles adyacentes con sus balas, hacia delante y hacia arriba.

—¡Malditos! —les gritan.

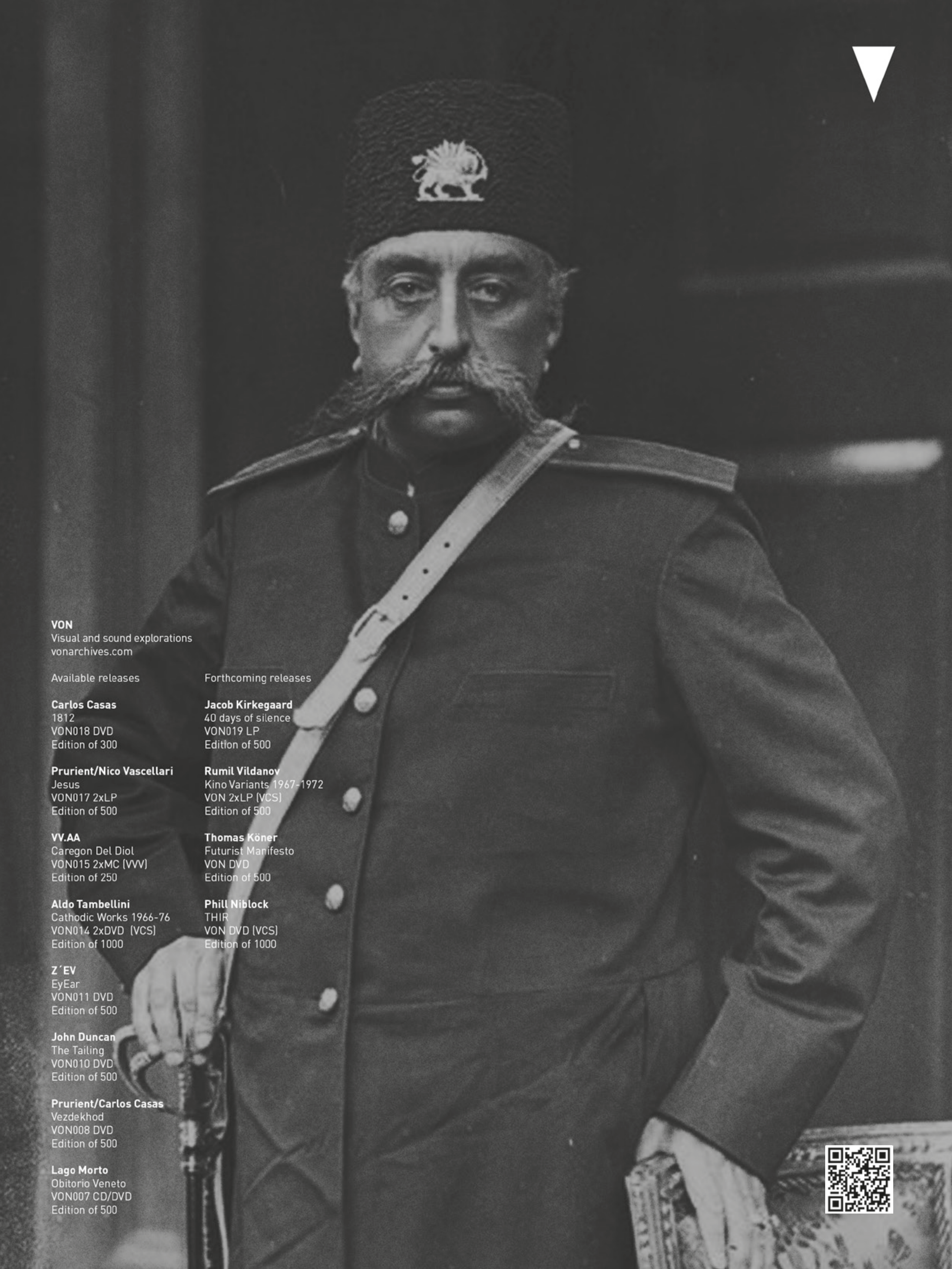
Los policías se dan por satisfechos con el escarmiento cuando las dos botellas rotas apenas humean.

Otro vídeo desde una ventana: con la cacha del fusil, soldados de la Guardia Nacional rompen los cristales de los automóviles estacionados, y los incendian.

Las fuerzas del Estado ya van a por los celulares y contra las ventanas. En la avenida Urdaneta, esquina de Candilito, la Guardia Nacional detuvo a Alejandro Márquez, ingeniero de cuarenta y tres años, e intentó despojarlo del teléfono con el que grababa. Márquez huyo, le dispararon, tropezó, se golpeó la cabeza. El militar llegó a su lado, le golpeó aún más y le quitó el celular. Permanece en coma. Muere.

¿Cuántas veces más se revivirán las muertes de Bassil y los demás asesinados, antes de que esta memoria colectiva logre encerrar a los verdugos y deplorar a los que, debiendo proteger a las víctimas, no actuaron?

Doménico Chiappe (Lima, 1970) es periodista y escritor. Es autor de libros como la novela *Tiempo de encierro* (2013) y el ensayo *Tan real como la ficción* (2010). *Cédula de identidad*, su libro de crónicas sobre Venezuela, se publicará en otoño. Su trabajo multimedia ha sido incluido en la antología *ELC2*. Vivió en Caracas e Isla de Margarita entre 1974 y 2002. Actualmente reside en Madrid.


VON
Visual and sound explorations
vonarchives.com
Available releases
Carlos Casas
1812
VON018 DVD
Edition of 300
Prurient/Nico Vascellari
Jesus
VON017 2xLP
Edition of 500
VV.AA
Caregon Del Diol
VON015 2xMC (VVV)
Edition of 250
Aldo Tambellini
Cathodic Works 1966-76
VON014 2xDVD (VCS)
Edition of 1000
Z´EV
EyEar
VON011 DVD
Edition of 500
John Duncan
The Tailing
VON010 DVD
Edition of 500
Prurient/Carlos Casas
Vezdekhod
VON008 DVD
Edition of 500
Lago Morto
Obitorio Veneto
VON007 CD/DVD
Edition of 500
Forthcoming releases
Jacob Kirkegaard
40 days of silence
VON019 LP
Edition of 500
Rumil Vildanov
Kino Variants 1967-1972
VON 2xLP (VCS)
Edition of 500
Thomas Köner
Futurist Manifesto
VON DVD
Edition of 500
Phill Niblock
THIR
VON DVD (VCS)
Edition of 1000

EEM, es un ESTADO MENTAL con las siguientes manifestaciones :



PUBLICACIÓN MENSUAL IMPRESA (10 NÚMEROS AL AÑO) CON DISTRIBUCIÓN EN QUIOSCOS Y LIBRERÍAS *

WWW.ELESTADOMENTAL.COM

WEB QUE CONTIENE LAS DIVERSAS PLATAFORMAS DIGITALES DEL PROYECTO EEM Y QUE OFRECE CONTENIDO EN ABIERTO, ACTUALIZADO A DIARIO

DIETARIO EEM, — CON ARTÍCULOS DIARIOS DE OPINIÓN Y CREACIÓN QUE SE ARCHIVAN EN HEMEROTECA





EEM, RADIO — EMISORA ONLINE CON PROGRAMACIÓN SEMANAL EN ABIERTO + LOS LUNES RADIO, PROGRAMA EN DIRECTO A PARTIR DE LAS 20.00 H

EEM, ESCAPARATE — LA PUBLICIDAD EN EL ESTADO MENTAL NO ES DE PAGO. EN LA TIENDA ONLINE SE ANUNCIAN Y VENDEN PRODUCTOS SELECCIONADOS POR LA REDACCIÓN Y SUS COLABORADORES

EEM, SUSCRIPCIONES — VENTA DE REVISTAS Y SUSCRIPCIONES A TRAVÉS DE LA WEB:
— REVISTA IMPRESA CON GASTOS DE ENVÍO INCLUIDOS
— VERSIÓN ONLINE DE LA PUBLICACIÓN

EEM, APP — VERSIÓN DIGITAL CON APP DESCARGABLE PARA DISPOSITIVOS MÓVILES IOS Y ANDROID

EL BUZÓN — EL PROYECTO EL ESTADO MENTAL ESTÁ ABIERTO A LAS COLABORACIONES Y PROPUESTAS EXTERNAS TANTO CREATIVAS COMO COMERCIALES. **





www.facebook.com/RevistaElEstadoMental

* Distribuido en quioscos por GDE Revistas (902 107 581) y en librerías por Antonio Machado Distribuciones en Madrid (916 324 893) y Les Punxes (902 107 581)

** La redacción se compromete a contestar toda propuesta que se ajuste a los objetivos de EEM